

R

HENRIQUE PINTO

INICIAÇÃO AO VIOLÃO

(Princípios Básicos e Elementares para Principiantes)



RICORDI

Dedicatória:

DR. JOÃO TEIXEIRA PINTO

AGRADECIMENTOS

AUGUSTO J. CICUTO - pelo incentivo

PAULO PORTO ALEGRE e CLEMER ANDREOTTI - pelos desenhos

EDUARDO ALBERTO ESCALANTE - pela tradução para o espanhol

ÍNDICE

Título	Pág.
— Dedicatória	1
— Preliminares	5
— Objetivo do Método	8
— Onde e como Sentar	9
— Mão Direita	10
— Quanto ao toque dos dedos da Mão Direita: Do Indicador, Médio e Anular	12
Do Polegar	13
— Preparo da Mão Direita	14
— Abreviações usadas para a Mão Direita	15
— Símbolos usados para determinar a localização das notas	16
— Primeiro exercício:	
Uso do Indicador, Médio e Anular	17
— Segundo exercício:	
Uso do Polegar	19
— Terceiro exercício:	
Combinação do Polegar com o Indicador, Médio e Anular	21
— Preparo da Mão Esquerda	23
— Abreviações usadas para a Mão Esquerda	24
— Localização das notas naturais sobre a 6. ^a , 5. ^a e 4. ^a Cordas	25
— Primeiro exercício:	
Sobre a 6. ^a Corda	26
— Segundo exercício:	
Sobre a 5. ^a Corda	26
— Terceiro exercício:	
Sobre a 4. ^a Corda	27
— Quarto exercício:	
Sobre a 6. ^a , 5. ^a e 4. ^a Cordas	27
— Exercícios combinados:	
Polegar com Indicador, Médio e Anular	28
— Localização das notas naturais sobre a 3. ^a , 2. ^a e 1. ^a cordas	29
— Primeiro exercício:	
Sobre a 3. ^a Corda	29
— Segundo exercício:	
Sobre a 2. ^a Corda	30
— Terceiro exercício:	
Sobre a 1. ^a Corda	30
— Quarto exercício:	
Sobre a 3. ^a , 2. ^a e 1. ^a Cordas	31
— Notas alteradas	
Alteração com Sustenido	32
Alteração com Bemol	32
Alteração com Bequadro	33
— Coletânea de estudos melódicos e peças, usando todas as notas estudadas	33
— Andante — Henrique Pinto	34
— Poco Andante — N. Coste	34
— Andantino — A. Cano	35
— Andantino — M. Carcassi	36
— Valsa — F. Carulli	37
— Allegretto — H. P.	38
— Quase Andante — H. P.	38
— Prelúdio — H. P.	39
— Allegretto — M. Carcassi	40
— Andante Religioso — M. Carcassi	41
— Andante — F. Carulli	42
— Andante — M. Carcassi	44
— SEGUNDA FASE	45
— O Ligado	45
— A Pestana	46
— Primeiro exercício:	
Localização das notas em outras posições	47
— Quanto aos sinais de alteração	49
Coletânea de Peças Progressivas	
— Espagnoleta — G. Sanz	52
— Green-Sleeves — Anônimo	53
— Allegretto — M. Carcassi	54
— Papillon — M. Carcassi	55
— Allegro — H. P.	56
— Estudo em Do — F. Tárrega	57
— Estudo em Mi menor — F. Tárrega	58
— Andantino — M. Carcassi	59
— Valsa — D. Aguado	61
— Lágrima — F. Tárrega	62
— Bourrée — J. S. Bach	63

Título	Pág.
— Dedicatória	1
— Preliminares	5
— Objetivo del Método	8
— Adonde y como sentarse	9
— Mano Derecha	10
— Quanto al toque de los dedos de la mano derecha del Índice, Mayor y Anular	12
Del Pulgar	13
— Preparo de la Mano Derecha	14
— Abreviaturas usadas para la Mano Derecha	15
— Símbolos usados para determinar la localización de las notas	16
— Primer ejercicio:	
Uso del Índice, Mayor y Anular	17
— Segundo ejercicio:	
Uso del Pulgar	19
— Tercer ejercicio:	
Combinación del Pulgar con el Índice Mayor y Anular	21
— Preparo para la mano Izquierda	23
— Abreviaturas usadas para la Mano Izquierda	24
— Localización de las notas naturales sobre la 6. ^a , 5. ^a y 4. ^a cuerdas	25
— Primer ejercicio:	
Sobre la 6. ^a Cuerda	26
— Segundo ejercicio:	
Sobre la 5. ^a Cuerda	26
— Tercer ejercicio:	
Sobre la 4. ^a Cuerda	27
— Cuarto ejercicio:	
Sobre la 6. ^a , 5. ^a y 4. ^a Cuerdas	27
— Ejercicios combinados: Pulgar con el Índice, Mayor y Anular	28
— Localización de las notas naturales sobre la 3. ^a , 2. ^a y 1. ^a Cuerdas	29
— Primer ejercicio:	
Sobre la 3. ^a Cuerda	29
— Segundo ejercicio:	
Sobre la 2. ^a Cuerda	30
— Tercer ejercicio:	
Sobre la 1. ^a Cuerda	30
— Cuarto ejercicio:	
Sobre la 3. ^a , 2. ^a y 1. ^a Cuerdas	31
— Notas Alteradas	
Alteracion con Sustenido	32
Alteracion con Bemol	32
Alteracion con Becuadro	33
— Colectanea de estudios melódicos y piezas usando todas las notas estudiadas	33
— Andante — Henrique Pinto	34
— Poco Andante — N. Coste	34
— Andantino — A. Cano	35
— Andantino — M. Carcassi	36
— Valsa — F. Carulli	37
— Allegretto — H. P.	38
— Quase Andante — H. P.	38
— Prelúdio — H. P.	39
— Allegretto — M. Carcassi	40
— Andante Religioso — M. Carcassi	41
— Andante — F. Carulli	42
— Andante — M. Carcassi	44
— SEGUNDA FASE	45
— El Ligado	45
— La Cejilla	46
— Primer ejercicio:	
Localización de las notas en otras posiciones	47
— Quanto a los señales de alteración	49
Colectanea de Piezas progresivas	
— Espagnoleta — G. Sanz	52
— Green-Sleeves — Anônimo	53
— Allegretto — M. Carcassi	54
— Papillon — M. Carcassi	55
— Allegro — Henrique Pinto	56
— Estudio em Do — F. Tárrega	57
— Estudio em Mi menor — F. Tárrega	58
— Andantino — M. Carcassi	59
— Valsa — D. Aguado	61
— Lágrima — F. Tárrega	62
— Bourrée — J. S. Bach	63

O problema no ensino do violão consiste principalmente na sistemática, que, até agora, veio colocar como objetivo a formação de "virtuosos" no menor tempo possível.

Este tipo de filosofia, cujo argumento é caduco e sem bases concretas na evolução natural e ascendente do aluno, veio formar mais vítimas deste sistema do que propriamente os "virtuosos" pretendidos.

Tenho comprovado, através da experiência de vários anos no ensino do violão, que estas "vítimas inconscientes" são geradas, principalmente, pela má estruturação em sua base, onde será assentada toda evolução psico-motora do violonista.

Portanto, cada aluno exige toda uma individualização na preparação instrumental.

Devemos associar toda psicologia de ensino, sedimentada principalmente na natureza do indivíduo.

Cada aluno constitui um problema a ser resolvido, conforme suas características físicas, intelectuais e sua disposição natural para o instrumento.

Essa evolução violonística personalizada está diretamente ligada a uma postura, na qual o instrumento venha a se adaptar às condições anatômicas naturais do aluno, e não o contrário, como se costuma pensar.

Tenho por objetivo o parcelamento de cada problema. Desde onde sentar-se, até a postura das mãos, em sua livre movimentação, através das várias fases do ensino.

Sob este aspecto, devemos levar em consideração a evolução mental, condizente com o setor musical, que está diretamente ligada ao trabalho mecânico-instrumental. Portanto, os dois caminham juntos.

Com cada um destes pólos, o mental e o puramente violonístico, sendo trabalhado de uma forma paralela e inteligente, todos os problemas futuros chegarão a uma resolução natural e ordenada, porque de início teremos a exata proporção da lógica da adaptação instrumento+físico e conseqüente movimentação livre.

Não é tão importante o exercício melódico em si, como finalidade, mas sim como ele será encarado no plano técnico-instrumental.

Assim sendo, teremos sedimentado a base onde a evolução técnica e a musical terão um paralelismo ascensional.

As fases que abrangem os aspectos desta evolução técnica, isto é, livre movimentação das mãos, estão ligadas a problemas de várias ordens, como: ADAPTAÇÃO NATURAL FÍSICO-INSTRUMENTAL.

Durante o desenvolver deste método, veremos toda uma explicação, que dará a sensação do violão como uma continuidade de nosso ser, e não um objeto estranho e incômodo.

Alguns aspectos técnicos devem ser abordados, como generalidades, porém, dentro destas generalidades, existe a adaptação a cada problema físico, digamos, orgânico.

Alguns comportamentos ideais sobre o domínio violonístico vieram quase sempre de um empirismo, que conforme as necessidades musicais do executante, o levaram a resultados que satisfizeram seus objetivos, ou melhor, sua necessidade de exteriorizar sua verdade interior.

El problema de la enseñanza de la guitarra consiste principalmente en la sistematización que, hasta ahora, ha colocado como objetivo la formación de "virtuosos" en el menor tiempo posible.

Este tipo de filosofía, cuyo argumento es caduco y sin base concreta en la evolución natural y ascendiente del alumno, vino a formar más víctimas de este sistema que propriamente los "virtuosos" pretendidos.

Me comprobado, por la experiencia de varios años en la enseñanza de la guitarra, que estas "vítimas inconscientes" son engendradas, principalmente, por la mala estructuración en su base, donde será asentada toda la evolución psico-motora del guitarrista.

Por lo tanto, cada alumno exige toda una individualización en la preparación instrumental.

Devemos asociar toda la psicología de la enseñanza, sedimentada principalmente en la naturaleza del individuo.

Cada alumno constituye un problema para ser resuelto, conforme sus características físicas, intelectuales y su disposición natural para el instrumento.

Esa evolución guitarrística personalizada está directamente ligada a una postura, en que el instrumento venga a adaptarse a las condiciones anatômicas naturales del alumno, y nó, por lo contrario, como suele pensarse.

Tengo por objetivo el parcelamiento de cada problema. Desde donde sentarse, hasta la postura de las manos, en su libre movimiento, a través de las varias etapas de la enseñanza.

Sobre este aspecto, debemos llevar en consideración la evolución mental, acordante con el sector musical, que está directamente asociada al trabajo mecánico-instrumental. Por lo tanto, ambos caminan juntos.

Con cada uno de estos polos — lo mental y lo puramente guitarrístico — siendo trabajados de forma paralela e inteligente, todos los problemas futuros llegarán a una solución natural y ordenada, por que desde el principio tendremos la exacta proporción de la lógica de la adaptación instrumento-físico y la conseqüente movilización libre.

No es tan importante el ejercicio melódico en sí, como finalidad, sino como será encarado en el plan técnico-instrumental.

De esta manera, habremos asentado la base en que la evolución técnica y la musical tendrán un paralelismo ascensional.

Las fases que abarcan los aspectos de esta evolución técnica, o sea, el libre movimiento de las manos, están ligadas a problemas de varios tipos, como: ADAPTAÇÃO NATURAL FÍSICO-INSTRUMENTAL.

Durante el desarrollo de este método, veremos toda una explicación que dará la sensación de la guitarra como una continuidad de nuestro ser, y nó como un objeto extraño e incômodo.

Algunos aspectos técnicos tendrán que ser abordados, como generalidades, apesar que dentro de esas generalidades existe la adaptación a cada problema físico, digamos, orgânico.

Algunos comportamientos ideales sobre el dominio guitarrístico surgieron, casi siempre, de un empirismo que, conforme las necesidades musicales del ejecutante, lo condujeron a resultados que saciaron sus objetivos, o mejor, sus necesidades de exteriorizar su verdad interior.

6 Podemos citar, no caso dos violonistas, vários nomes, como: Andrés Segovia, Julian Brea, Irmãos Abreu, John Williams, Barbosa Lima e outros.

Como casos a serem citados com particularidades interpretativas distintas e com resoluções, para cada caso, com técnicas características, temos dois artistas, diferentes na maneira de "dizer" a música, que são Andrés Segovia e Julian Brea.

Os dois, diante de suas necessidades musicais, moldaram suas técnicas de forma a exteriorizar suas realidades sonoras.

Segovia, o apaixonado, grandiloquente, senhor absoluto de uma robustez sonora jamais equiparada, faz sua música conforme sua personalidade. O mínimo que poderemos falar dele é que é ARREBATADOR.

Julian Brea, o refinado, buscando matizes dentro do espírito do compositor, personalidade culta e com um alto grau da verdade elaborada pelo criador.

Quão marcantes são esses dois conceitos técnicos e musicais diametralmente opostos.

Dentro da realidade de cada um, não poderíamos simplesmente dizer que o toque da mão direita com ou sem apoio irá diferenciá-los ou o formato de seus dedos e unhas caracteriza suas sonoridades e fraseados.

A citação destes dois violonistas é uma ilustração à próxima colocação, no campo técnico-musical, dos prováveis problemas que poderão surgir:

a) Problemas de ordem musical:

Existem os problemas de ordem da assimilação musical, como por exemplo, a identificação repertorial, depois da primeira fase do contato com o instrumento.

Neste item do repertório, deve-se observar as características que identificam o caráter da obra, com a atual evolução técnica do aluno.

Entende-se como técnica o complexo digital-motor, com as possibilidades de compreensão musical, dentro dessa possibilidade técnica.

Sob o aspecto melódico, temos que admitir as particularidades dentro do contexto técnico, isto é, maior ou menor pressão digital, ângulos de ataque da mão direita, que deverão ser despertados dentro dos objetivos musicais.

b) Problemas de ordem psicológica ou psicossomática:

Estes são originados principalmente pela falta de psicologia do professor. São os traumas psíquicos, criados desde o início, ou durante certa fase do estudo, por observações maldosas, comparativas ou depreciativas.

c) Inconsciência de uma técnica mal organizada:

Neste aspecto, veremos que paulatinamente o instrumentista vai-se embrutecendo (enrijecendo e a consequência de problemas de ordem muscular), até o ponto de seu retrocesso mecânico-instrumental.

Para o violonista, que é o nosso caso, isto será um trauma psicológico de grandes proporções, e este retrocesso técnico, em certos casos, o levará a uma anulação total no manuseio do instrumento. Além do prejuízo profissional, quando for o caso, poderá lhe causar grandes danos de ordem moral. Seria como se construíssemos um palácio, e aos poucos o víssemos desmoronar sobre sua base.

Para finalizar este meu parecer, sobre nomes que vieram definir a Escola Moderna do Violão, irei mencionar aquele que iniciou toda a estrutura do pensamento contemporâneo violonístico, que foi Francisco Tárrega.

Pujol conta sobre as várias fases pelas quais Tárrega passou, até atingir a pulsação ideal, para a obtenção sonora idealizada por ele.

É bastante curioso todo o clima formado logo após sua morte.

Podremos citar, en el caso de los guitarristas, varios nombres como: Andrés Segovia, Julian Brea, Hermanos Abreu, John Williams, Barbosa Lima y otros.

Como casos para citar, con particularidades interpretativas distintas y con soluciones, para cada caso, con técnicas características, tenemos dos artistas, diferentes en su manera de "decir" la música; son ellos Andrés Segovia y Julian Brea.

Ambos, ante sus necesidades musicales, moldaron sus técnicas de manera a exteriorizar sus realidades sonoras.

Segovia, el apasionado, grandilocuente, señor absoluto de una robustez sonora jamás equiparada, hizo su música de acuerdo con su personalidad. Lo mínimo que podremos decir de él, es ser ARREBATADOR.

Julian Brea, el refinado, buscando matices dentro del espíritu del compositor, personalidad culta y con un alto grado de la verdad elaborada por el creador.

Son marcantes estos dos conceptos técnicos y musicales diametralmente opuestos.

En la realidad de cada uno, no podríamos sensillamente decir que el toque de la mano derecha con o sin apoyo irá a diferenciarlos. O la forma de los dedos y uñas caracteriza sus sonoridades y fraseados.

La citación de estos dos guitarristas es una ilustración para la próxima colocación, en el campo técnico-musical, de los posibles problemas que podrán surgir:

a) Problemas de orden musical:

Existen los problemas de orden de la asimilación musical, como por ejemplo, la identificación repertorial, después de la primera fase del contacto con el instrumento.

En este ítem del repertorio, se deben observar las características que identifican el carácter de la obra, con la actual evolución técnica del alumno.

Se entiende por técnica el complejo digital-motor, con las posibilidades de comprensión musical, dentro de esa posibilidad técnica.

Sobre el aspecto melódico, tenemos que admitir las particularidades dentro del contexto técnico, o sea, mayor o menor presión digital, ángulos de ataque de la mano derecha, que tendrán que ser despertados en el ámbito de los objetivos musicales.

b) Problemas de orden psicológica o psicossomáticos:

Estos se originan principalmente por la falta de psicología del maestro. Son los traumatismos psíquicos creados desde el principio o durante cierto período del estudio, causados por observaciones mal intencionadas, comparativas o depreciativas.

c) Inconsciencia de una técnica mal organizada:

Cuanto a este aspecto, veremos que paulatinamente el instrumentista se va embruteciendo (endureciendo con la consecuencia de problemas de orden muscular), hasta el punto de su retroceso mecánico-instrumental.

Para el guitarrista, que es nuestro caso, esto será un trauma psicológico de grandes proporciones y este retrocesso técnico, en ciertos casos, lo llevará a una anulación total en el manuseo del instrumento. Además del perjuicio profesional, cuando sea el caso, podrá causarle enormes daños de orden moral. Sería como si construyésemos un palacio y poco a poco lo viésemos desmoronarse sobre su base.

Para finalizar mi parecer sobre los nombres que han definido la Escuela Moderna de la Guitarra, iré a mencionar aquél que inició toda la estructura del pensamiento contemporáneo guitarrístico: Francisco Tárrega.

Pujol cuenta a respecto de las varias etapas por las cuales Tárrega pasó, hasta alcanzar la pulsación ideal, para la obtención sonora idealizada por él.

Es bastante curioso todo el clima formado en seguida a su muerte.

Basicamente, sua técnica, ou melhor, sua última busca, conforme sua necessidade musical, seria o ataque dos dedos da mão direita, de forma perpendicular às cordas, isto é, formando um ângulo de 90 graus com relação às cordas, e sem uso de unhas.

Conforme sua forma de pensar, o toque sobre as cordas, sem unhas, está ligado diretamente à parte mais sensível do corpo humano, que é a ponta carnosa dos dedos.

Este toque vem trazer certa dificuldade de mobilidade.

O toque com a unha dá liberdade de movimentação, percebemos nos dedos a sensação de agilidade. Mas conforme a teoria de Tárrega, o resultado não é de profundidade e interesse musical.

Porém, se analisarmos as características culturais, dificuldades comparativas, referências violonísticas passadas e presentes, vemos que ele estava sozinho. Sobre seus princípios técnicos todos os tabus foram criados.

Seus exercícios técnicos, como escalas, arpejos, formas de ligados, saltos e trêmulos, demonstram apenas uma faceta de sua maneira de pensar, para a obtenção do resultado final a que ele chegou, ou gostaria de chegar.

Mas, até este ponto, se o analisarmos de forma simplista, qualquer estudante alcançaria, em poucos anos, o que ele levou uma vida inteira para objetivar.

Poderíamos perguntar:- "O que Tárrega queria alcançar, diante de tanto esforço físico e tantas fórmulas mecânicas?"

Como poderíamos explicar objetivamente algo subjetivo?

Qual o ponto, dentro de sua mente, a ser atingido através da técnica pura?

No espírito do artista, algo existe num subjetivismo inexplicável. Através de seu trabalho, ele sente que teria que viver dez vidas. Sempre se torna mais distante o objetivo da perfeição.

Seria a técnica pura o caminho que conduz o homem-matéria a esse subjetivismo? Ou essa seria simplesmente um meio artificial?

Qual seria a atitude correta para alcançarmos este ponto, dentro de nosso infinito mental?

Podemos pensar nas diferenças globais, ao compararmos qualquer ser humano, sobre qualquer característica, seja ela física ou mental.

Desde que seja despertado no aprendizado o conceito do perfeito, todo seu organismo irá se moldando a esta nova característica. Assim poderemos dizer que toda alteração mental irá trazer uma alteração física.

Chamamos a esta alteração física, através da mente, de psicossomatismo, ou melhor, alteração psicossomática.

Agora poderemos supor que Tárrega, por meio de um esforço físico brutal, quisesse exteriorizar um pensamento infinito através da matéria.

Se partirmos do princípio que o homem é o que pensa, poderemos chegar a resultados mais rápidos e menos penosos que Tárrega conseguiu chegar.

Basicamente, su técnica, o mejor, su última busca, conforme su necesidad musical, sería el ataque de los dedos de la mano derecha, en posición perpendicular a las cuerdas, o sea, formando un ángulo de 90 grados con relación a las cuerdas y sin el uso de las uñas.

Conforme su manera de pensar, el toque sobre las cuerdas, sin uñas, está unido directamente a la parte más sensible del cuerpo humano, que es la punta carnosa de los dedos.

Este toque proporciona cierta dificultad de movilidad.

El toque con la uña dá libertad de movimiento; percibimos en los dedos la sensación de agilidad. Pero conforme la teoría de Tárrega, el resultado no es de profundidad e interés musical.

Sin embargo, analizando las características culturales, dificultades comparativas, referencias guitarrísticas pasadas y presentes, vemos que él estaba solo. Sobre sus principios técnicos todos los tabus fueron creados.

Sus ejercicios técnicos como escalas, arpeggios, formas de ligados, saltos y trémulos, señalan apenas una faceta de su manera de pensar, para lograr el resultado final a que él llegó, o gustaría de llegar.

Pero hasta este punto, si lo analizamos de forma simplista, cualquier estudiante alcanzaría, en pocos años, lo que él llevó una vida entera para objetivar.

Podríamos indagar: ¿Que pretendía Tárrega alcanzar, ante tanto esfuerzo físico y tantas fórmulas mecánicas?

¿Como podríamos explicar objetivamente algo subjetivo?

¿Cual sería el punto, en su mente, a ser alcanzado mediante la técnica pura?

En el espíritu del artista algo existe en un subjetivismo inexplicable. Mediante su trabajo, siente que tendría que vivir diez vidas. Siempre se vuelve más distante el objetivo de la perfección.

¿Sería la técnica pura el camino que conduce al hombre-materia hacia ese subjetivismo? ¿O ese sería simplemente un medio artificial?

¿Cuál sería la actitud correcta para que alcancemos este punto, dentro de nuestro infinito mental?

Podremos pensar en las diferencias globales al comparar cualquier ser humano, bajo cualquier característica, cual sea física o mental.

Desde que se despierte en el aprendizaje el concepto de lo perfecto, todo su organismo se irá moldando a esta nueva característica. Así es que podremos decir que toda alteración mental traerá una alteración física.

Esta alteración física será llamada, a través de la mente, de psicossomatismo, o mejor, alteración psicossomática.

Ahora podremos suponer que Tárrega, por medio de un esfuerzo físico brutal, quiso exteriorizar un pensamiento infinito por medio de la materia.

Si partimos del principio que el hombre es el que piensa, podremos llegar a resultados más rápidos y menos penosos de los que Tárrega consiguió llegar.

A finalidade da elaboração deste método foi a de parcelar cada problema, durante as várias etapas da iniciação violonística.

A individualização de cada fase irá acentuar de uma forma positiva e concreta os primeiros reflexos, que a meu ver, são os mais importantes, pois sobre esta base irá ser construída toda a evolução instrumental.

Por ordem de objetivos, os problemas a serem resolvidos, de forma consciente, e definitiva são:-

I — Onde sentar.

II — Como sentar.

III — Colocação do violão:

- a) pontos de apoio;
- b) ângulo do braço do violão com relação ao chão;
- c) distância do braço do violão com relação ao tronco.

IV — Mão direita:

- a) colocação do antebraço;
- b) distância do pulso com relação ao tampo do violão;
- c) ângulo dos dedos com relação às cordas (I.M.A. e P.).

V — Mão esquerda:

- a) colocação do ombro, braço e antebraço;
- b) sensação de equilíbrio entre o braço e antebraço, tendo no cotovelo a sensação de gravidade (peso);
- c) relação do pulso, referente à mão e antebraço;
- d) colocação do polegar;
- e) distância entre o polegar e indicador, com relação ao braço do violão;
- f) distância de uma casa entre o indicador, médio, anular e mínimo;
- g) a movimentação dos dedos, da 1.^a, 2.^a e 3.^a cordas, em direção à 4.^a, 5.^a e 6.^a cordas, com a ajuda de todo o braço, visando principalmente o cotovelo como elemento impulsionador.
- h) quando do salto, ou melhor, deslocamento de posições, manter os dedos sempre abertos e naturais.

Este parcelamento dos objetivos, individualizando os problemas, não quer dizer rigidez ou falta de relaxamento, mas sim, colocar os músculos de tal forma a facilitar seu trabalho durante a execução. Assim sendo, teremos a movimentação muscular a favor do instrumento; portanto, o relaxamento será uma consequência natural.

Quanto ao fator psicológico, com relação ao instrumento, desta forma iremos pensar no violão como uma continuação de nosso físico, e não como um objeto estranho e incômodo.

La finalidad de la elaboración de este método fué la de parcelar cada problema, durante las varias etapas de la iniciación guitarrística.

La individualización de cada fase irá acentuar de una forma positiva y concreta los primeros reflejos, que a mí ver, son los más importantes porque sobre esta base será construída toda la evolución instrumental.

Por orden de objetivos, los problemas para resolver, de forma consciente y definitiva, son:

I — Adonde sentarse.

II — Como sentarse.

III — Colocación de la guitarra:

- a) puntos de apoyo,
- b) ángulo del brazo de la guitarra con relación al suelo;
- c) distancia del brazo de la guitarra con relación al tronco.

IV — Mano derecha:

- a) colocación del antebrazo;
- b) distancia del pulso con relación a la tapa de la guitarra;
- c) ángulo de los dedos con relación a las cuerdas (I.M.A. y P.).

V — Mano izquierda:

- a) colocación del hombro, brazo y antebrazo;
- b) sensación de equilibrio entre el brazo y el antebrazo, sintiendo en el codo la sensación de gravedad (peso);
- c) relación del pulso, referente a la mano y antebrazo;
- d) colocación del pulgar;
- e) distancia entre el pulgar y el índice, con relación al brazo de la guitarra;
- f) distancia de una casa entre el índice, mayor, anular y meñique;
- g) el movimiento de los dedos, de la 1.^a, 2.^a y 3.^a cuerda, en dirección a la 4.^a, 5.^a y 6.^a cuerda, con la ayuda de todo el brazo, propendiendo principalmente el codo como elemento de impulso;
- h) cuando haya saltos, o mejor, dislocación de posiciones, mantener los dedos siempre abiertos y naturales.

Este parcelamiento de los objetivos, individualizando los problemas, no quiere decir rigidez o falta de relajamiento, pero sí, colocar los músculos de tal forma que faciliten su trabajo durante la ejecución. De esta forma, tendremos la movimentación muscular a favor del instrumento; por lo tanto, el relajamiento será una consecuencia natural.

Quanto al factor psicológico, con relación al instrumento, de esta manera iremos a pensar en la guitarra como una continuación de nuestro físico y no como un objeto extraño e incómodo.

Assim como, para qualquer instrumento, existem as posições que caracterizam uma execução mais fácil e o instrumento se adapte perfeitamente às formas anatômicas do corpo humano, vejo que com o violão, neste particular, deve-se ter um cuidado todo especial.

O estudante, desde este princípio, deve ser orientado para que haja uma harmonia perfeita entre o instrumento e seu físico.

Neste primórdio, gostaria que o professor focalizasse de uma forma acentuada e de fácil entendimento, todos os benefícios e problemas negativos que irão acarretar.

Vão a seguir os itens que devem ser observados:

— Sentar para frente e do lado direito de uma cadeira normal.

— Colocar o pé esquerdo num banquinho de mais ou menos 14 cm de altura.

— A altura do banquinho é variável, conforme a complexão física do executante, para que haja um equilíbrio exato entre tronco, membros e instrumento.

— A coluna vertebral deve estar sempre numa posição, que não venha forçá-la, pois isto acarretará dores nas costas, o que irá reduzir o tempo do estudo pelo cansaço precoce, falta de concentração (pelo incômodo da dor nas costas) e futuro prejuízo para a saúde.

— Desde este início, o aluno deverá ter a sensação de relaxamento de uma forma consciente.

— Toda tensão deverá ser eliminada desde sua origem.

Así como, para cualquier instrumento, existen las posiciones que caracterizan una ejecución más fácil y el instrumento se adapta perfectamente a las formas anatómicas del cuerpo humano, veo que con la guitarra, en este particular, se debe tener un cuidado todo especial.

El estudiante, desde este principio, debe ser orientado para que haya una armonía perfecta entre el instrumento y su físico.

En este primordio, gustaría que el maestro focalizase de una manera acentuada de fácil entender, todos los beneficios y problemas negativos que irán a acarrear.

A seguir van los tópicos que deben ser observados:

— Sentarse para adelante y al lado derecho de una silla normal.

— Colocar el pié izquierdo en un banquito de más o menos 14 cm de altura.

— La altura del banquito será variable, de acuerdo con la complexión física del ejecutante, para que haya un equilibrio exacto entre tronco, miembros e instrumento.

— La columna vertebral debe estar siempre en una posición que no vaya a forzarla, porque esto ocasionará dolores en la espalda, y con esto reducir el tiempo de estudio por el cansancio precoz, falta de concentración (por la incomodidad del dolor dorsal) y futuro perjuicio para la salud.

— Desde este inicio el alumno habrá de tener la sensación de relajamiento de una forma consciente.

— Toda la tensión tendrá que ser eliminada desde su origen.



MÃO DIREITA

Dentro do processo histórico do violão, o grande problema para as linhas de conduta que caracterizam as "Escolas Violonísticas", é a problemática da mão direita.

Quase todas tendem para a Escola de Tárrega.

Deste grande personagem, que apesar de toda sua imensa obra, principalmente quanto a estudos técnicos e melódicos, não ficou nada de definido, no que concerne ao aspecto "mão direita".

Alguns professores, baseados simplesmente em fotos, nada significativas, fizeram caricaturas sobre a técnica da mão direita de Tárrega.

Não quero me basear em "escolas", mas sim em conceitos lógicos, que sei, através da experiência, do seu resultado positivo.

Os princípios, aos quais me oriento, são os seguintes:-

— Antebraço colocado no aro do violão. De modo a dar equilíbrio entre o ombro e a mão.

— Deixar que caia numa posição normal sem haver esforço.

— Consequentemente, haverá uma pequena distância entre o pulso e tampo do violão.

— Os dedos, indicador, médio e anular, caem numa posição de aproximadamente 90 graus com relação às cordas.

— O polegar deverá ficar separado dos dedos indicador, médio e anular, para que todos os dedos tenham trabalhos independentes.

MANO DERECHA

Dentro del proceso histórico de la guitarra, el gran problema para las líneas de conducta que caracterizan las "escuelas guitarrísticas", es la problemática de la mano derecha.

Casi todas tenden para la Escuela de Tárrega; de este gran personaje que, apesar de toda su inmensa obra, principalmente cuanto a estudios técnicos y melódicos, no quedó nada en definitivo, en lo que atañe al aspecto "mano derecha".

Algunos maestros, basados principalmente en fotos, nada significativas, hicieron caricaturas sobre la técnica de la mano derecha de Tárrega.

No quiero apoyarme en "escuelas", pero sí en conceptos lógicos, cuyo resultado positivo conozco, a través de la experiencia.

Los principios, por los cuales me oriento, son los siguientes:

— Antebrazo colocado en el aro de la guitarra. De modo a dar equilibrio entre el hombro y la mano.

— Dejar que caiga en una posición normal sin haber esfuerzo.

— Consequentemente habrá una pequeña distancia entre el pulso y la tapa de la guitarra.

— Los dedos índice, mayor y anular caen en una posición de aproximadamente 90 grados con relación a las cuerdas.

— El pulgar tendrá que quedar separado de los dedos índice, mayor y anular, para que todos los dedos tengan trabajos independientes.





IMPORTANTE:

Antes do aluno ferir a primeira nota, ele deverá sentir o instrumento. É necessário que haja uma integração total nesta primeira fase.

O violão deverá ser moldado ao físico do aluno, como se fizesse parte deste. Quanto mais intenso for o ritual da iniciação, maior adaptação haverá.

A intensidade, em alguns aspectos, neste início, não quer dizer que o professor deverá se deter por longos períodos. Mas a intensidade de argumento é a força de sua maior influência.

Depois do aluno sentir como deverá ser a postura (onde e como sentar), colocação da mão direita, ele deverá encostar, sem ferir as cordas, o dedo indicador, médio e anular na 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas e o polegar na 6.^a corda. (vide foto).

A insistência do professor nestes itens iniciais, é de importância vital, para que não haja problemas futuros e entraves desnecessários.

O mais importante é que desde o início, todos os movimentos a serem feitos, tenham sido planejados, desde a maneira de sentar à colocação das mãos.

Sendo o trabalho inicial, feito com premeditação e bom-senso, o progresso será de forma ascensional, e qualquer problema que surja com relação às posturas, deverá ser corrigido de início, para que o aluno não crie hábitos indesejáveis e que consequentemente irão prejudicar sua execução fluente.

Nesta primeira fase, o mais importante, não é o que fazer, mas sim como fazer os exercícios.

IMPORTANTE:

Antes que el alumno hiera la primera nota, tendrá que sentir el instrumento. Es necesario que haya una total integración en esta primera fase.

La guitarra tendrá que ser moldada al físico del alumno, como si esta fuera parte de él. Cuanto más intenso sea el ritual de la iniciación, mayor adaptación habrá.

La intensidad, en algunos aspectos, en este inicio, no quiere decir que el maestro tendrá que detenerse por largos períodos. Pero la intensidad del argumento es la fuerza de su mayor influencia.

Después que el alumno sinta como tendrá que ser la postura (adonde y como sentarse), colocación de la mano derecha, debe apoyarse, sin lastimar la espalda, el dedo índice, mayor y anular en la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerdas y el pulgar en la 6.^a cuerda (vide foto).

La insistencia del maestro en estos ítemes iniciales es de importancia vital para que no hayan problemas futuros y embrazos desnecesarios.

Lo más importante es que desde el principio, todos los movimientos que se hagan, hayan sido proyectados, desde la manera de sentarse hasta la colocación de las manos.

Siendo el trabajo inicial, hecho con premeditación y cordura el progreso será ascensional y el surgimiento de cualquier problema con relación a las posturas tendrán que ser corregidos de inicio para que el alumno no se cree hábitos indeseables y que consecuentemente perjudicarán su ejecución fluente.

En esta primera parte, lo más importante no es lo que hacer, sino como hacer los ejercicios.

12 **QUANTO AO TOQUE DOS DEDOS DA
MÃO DIREITA
DO INDICADOR, MÉDIO E ANULAR**

Tradicionalmente, usa-se o toque da mão direita, como regra geral, o apoio. Fere-se a corda e o dedo repousa na corda seguinte.

Se notarmos que esta forma de ataque limita a execução a um mínimo de recursos tímbricos, além de usarmos um movimento desnecessário, que é a volta do dedo à posição inicial de ataque, de uma forma voluntária.

Assim sendo, usamos o mecanismo do movimento acionando dois impulsos. O primeiro ao desejarmos ferir determinada corda, e depois de feri-la, voluntariamente trazemos o dedo para atacar de novo outra nota.

Cada dedo ao se movimentar utiliza dois tendões.

Pois bem, estes dois tendões trabalham de forma a deixar o dedo sempre numa posição de repouso. Quando o flexor funciona, involuntariamente o extensor leva o dedo à posição inicial de repouso, ou quando o extensor funciona, involuntariamente o flexor leva o dedo à posição inicial de repouso.

No caso do violonista, ao movê-lo em direção à corda, o tendão usado é o flexor e o antagônico é o extensor.

Para que esses dois tendões trabalhem de forma a funcionarem sempre "movimento-reposo", teremos que ferir a corda com o toque sem apoio.

Logo após o ataque, temos que perceber a sensação da volta espontânea do dedo que trabalhou.

**CUANTO AL TOQUE DE LOS DEDOS DE
LA MANO DERECHA
DEL INDICE, MAYOR Y ANULAR**

Tradicionalmente se usa el toque de la mano derecha, como regla general, el apoyo. Se hiere la cuerda y el dedo reposa en la cuerda siguiente.

Si notamos que esta forma de ataque limita la ejecución a un mínimo de recursos tímbricos, además de usar un movimiento desnecesario, que es el retorno del dedo a la posición inicial de ataque, de una forma voluntaria.

Así siendo, usaremos el mecanismo del movimiento accionando dos impulsos. El primero cuando deseamos herir determinada cuerda y después de herirla, voluntariamente traer el dedo para atacar nuevamente a otra nota.

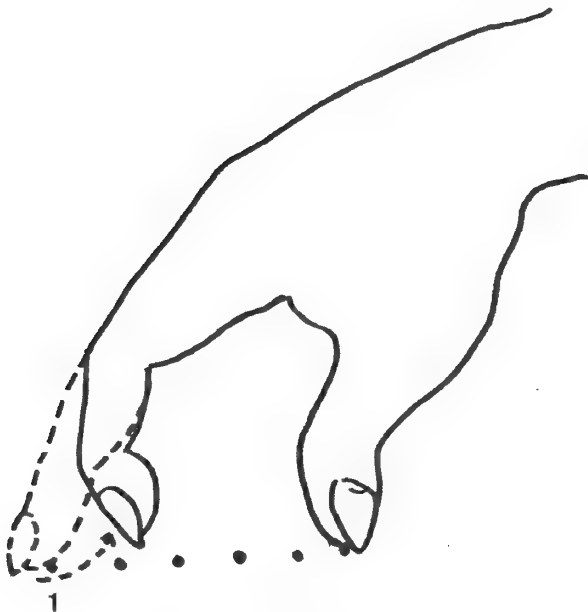
Observando la complejidad del movimiento de cada dedo, cada uno de ellos, para eso, utiliza dos tendones.

Pues bien, estos dos tendones trabajan de forma que dejen al dedo siempre en una posición de reposo. Cuando el flexor funciona, involuntariamente el extensor lleva al dedo a la posición inicial de reposo, o cuando el extensor funciona, involuntariamente el flexor lleva al dedo a su posición inicial de reposo.

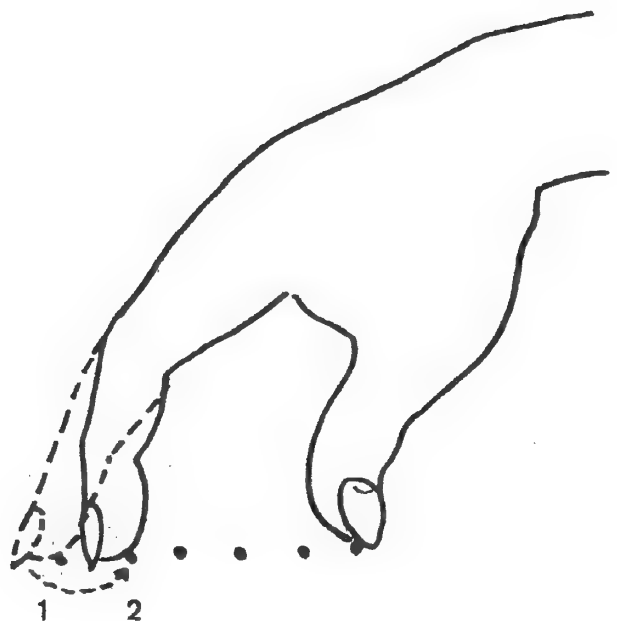
En el caso del guitarrista, al moverlo en dirección a la cuerda, el tendón usado es el flexor y su antagónico el extensor.

Para que esos dos tendones trabajen de forma a funcionar siempre en "movimiento-reposo", tendremos que herir la cuerda con el toque sin apoyo.

Luego al ataque, tendremos que sentir la sensación de retorno espontáneo del dedo que trabajó.



SEM APOIO



APOIO

A movimentação do polegar é totalmente independente do indicador, médio e anular. Quando ele atua, não deve influenciar, de modo algum, o trabalho natural dos outros dedos.

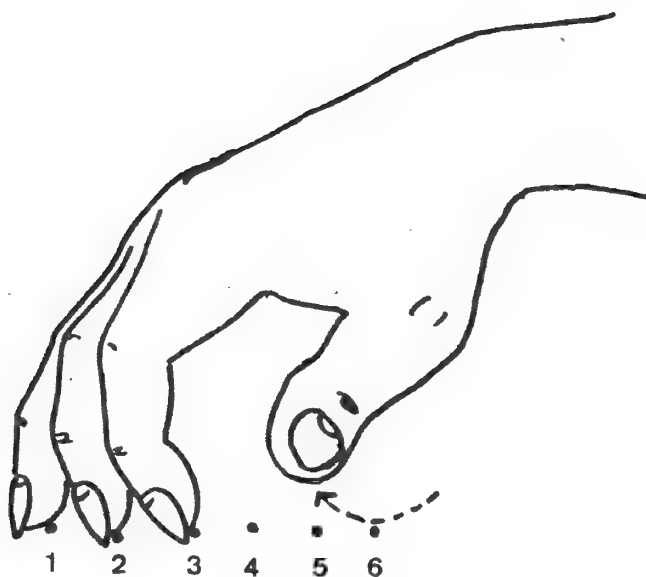
Seu movimento deve ser curto e sem apoio (o toque normal).

A teoria do seu funcionamento é relativa ao indicador, médio e anular.

Los movimientos del pulgar son totalmente independientes del índice, mayor y anular. Cuando él actúa, no debe influenciar, de ninguna manera en el trabajo natural de los otros dedos.

Su movimiento debe ser corto y sin apoyo (el toque normal).

La teoría de su funcionamiento es relativa al índice, mayor y anular.



MÃO DIREITA (POLEGAR SEM APOIO)

Observação: O exposto acima, sobre o "toque sem apoio", não quer dizer que esta movimentação venha ser regra geral.

Existe todo um complexo de "toques", como com ou sem apoio, lateral, frontal, com a polpa do dedo e unha, etc.

A explicação da utilização deste complexo de toques da mão direita, e o seu entendimento, vêm da necessidade musical do executante.

Neste primeiro estágio, seria dificultoso e não haveria absorção, pois o aluno não sentiria a utilidade do seu uso.

Observación: Lo expuesto anteriormente sobre el "toque sin apoyo", no significa que este movimiento venga a ser una regla general.

Existe todo un complejo de "toques", como con o sin apoyo, lateral, frontal, con la pulpa del dedo y uña, etc.

La explicación de la utilización de este complejo de toques de la mano derecha, y su entendimiento surgen de la necesidad musical del ejecutante.

En esta primera etapa, sería dificultoso y no habría absorción, pues el alumno no sentiría la necesidad de su utilización.

PREPARO DA MÃO DIREITA

— Neste primeiro exercício, deverá o polegar ficar encostado na 6.^a corda, e o dedo indicador, médio e anular ficam a uma distância curta da 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas.

— O indicador, médio e anular somente devem encostar na corda no momento do toque.

— No momento de ferir a corda, a mão não deverá oscilar.

— Somente haverá movimentação da mão, quando da mudança de toque do indicador, médio e anular das três primeiras cordas para a 4.^a, 5.^a e 6.^a cordas.

— Para a obtenção de uma sonoridade mais clara e um âmbito tímbrico maior, é necessário deixar que cresçam as unhas do indicador, médio, anular e polegar. (Vide foto)

— Nestes exercícios da mão direita, o toque usado é o "sem apoio".

PREPARO DE LA MANO DERECHA

— En este primer ejercicio, el pulgar tendrá que permanecer apoyado en la 6.^a cuerda y el dedo índice, mayor y anular quedan a una corta distancia de la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerda.

— El índice, mayor y anular solamente deben apoyarse en la cuerda en el momento del toque.

— En el momento de herir la cuerda, la mano no tendrá que oscilar.

— Solamente la mano se moverá cuando haya mudanza de toque del indicador, mayor y anular de las tres primeras cuerdas para la 4.^a, 5.^a y 6.^a cuerdas.

— Para obtenerse una sonoridad más clara y un ámbito tímbrico mayor, es necesario dejar que crezcan las uñas del índice, mayor, anular y pulgar (vide foto).

— En estos ejercicios de la mano derecha, el toque usado es el "sin apoyo".



**ABREVIACÕES USADAS PARA A MÃO
DIREITA**

I →	INDICADOR
M →	MÉDIO
A →	ANULAR
P →	POLEGAR

**ABREVIATURAS USADAS PARA LA MANO
DERECHA**

I →	INDICE
M →	MAYOR
A →	ANULAR
P →	PULGAR

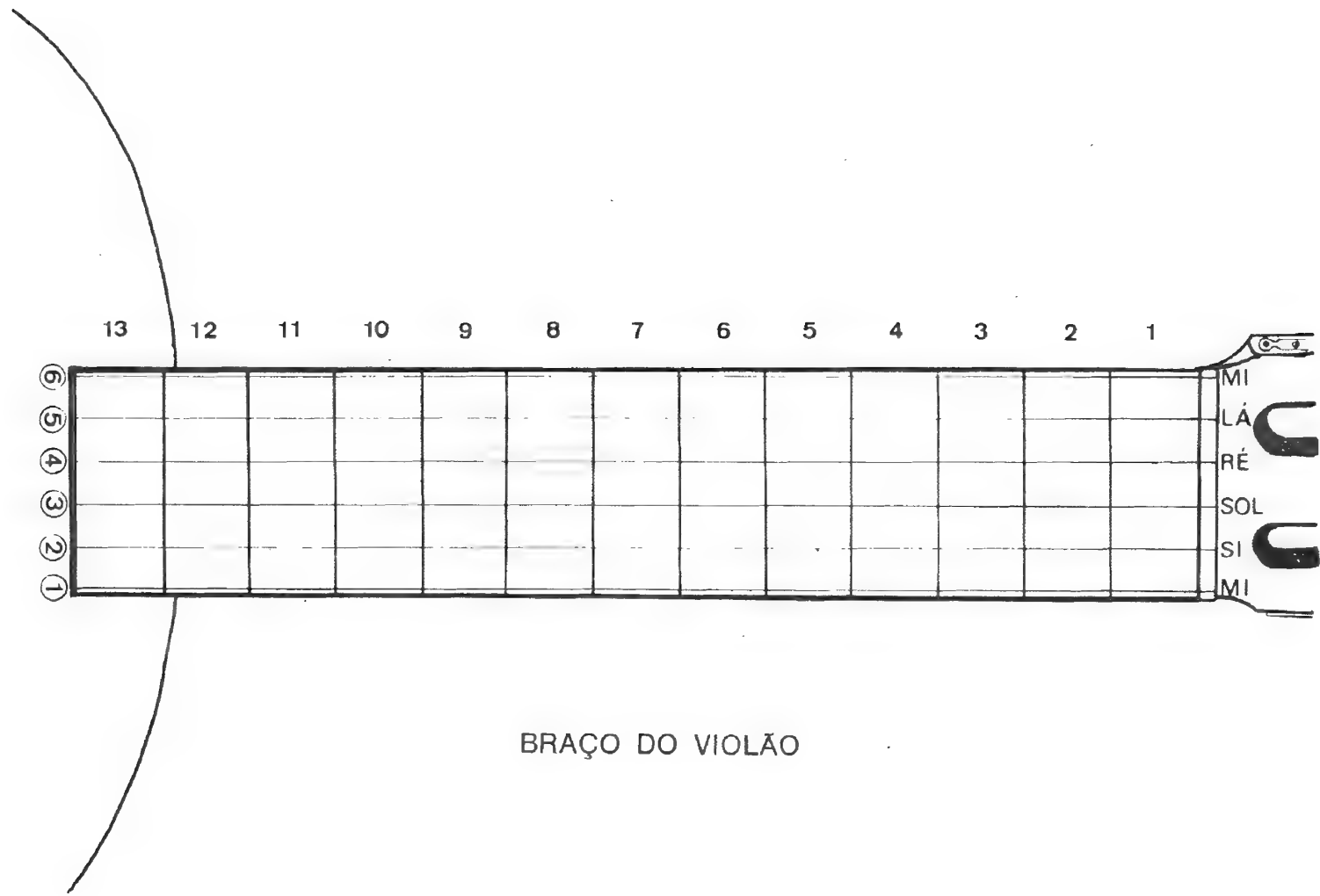


SÍMBOLOS USADOS PARA DETERMINAR A LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS

- ① CORDA SOLTA
- ② PRIMEIRA CORDA
- ③ SEGUNDA CORDA
- ④ TERCEIRA CORDA
- ⑤ QUARTA CORDA
- ⑥ QUINTA CORDA
- ⑦ SEXTA CORDA

SÍMBOLOS USADOS PARA DETERMINAR LA LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS

- ① CUERDA AL AIRE
- ② PRIMERA CUERDA
- ③ SEGUNDA CUERDA
- ④ TERCERA CUERDA
- ⑤ CUARTA CUERDA
- ⑥ QUINTA CUERDA
- ⑦ SEXTA CUERDA



PRIMEIRO EXERCÍCIO

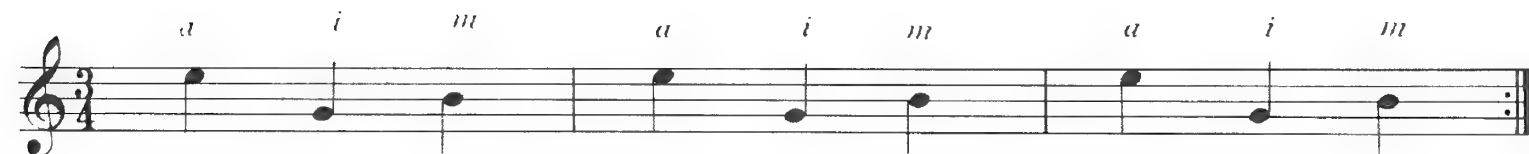
PRIMER EJERCICIO

Neste primeiro exercício usaremos somente a primeira, segunda e terceira cordas soltas.

En este primer ejercicio usaremos solamente la primera, segunda y tercera cuerdas al aire.

OU MELHOR O MEJOR

USO DO INDICADOR, MÉDIO E ANULAR USO DEL INDICE, MAYOR Y ANULAR

**IMPORTANTE:**

Todo exercício deve ser praticado lentamente.

Os objetivos a serem atingidos são:

- I — Postura correta
- II — Regularidade rítmica entre as notas
- III — Não mobilidade da mão direita

IMPORTANTE:

Todo ejercicio debe ser practicado lentamente.

Los objetivos a ser alcanzados son:

- I — Postura correcta;
- II — Regularidad rítmica entre las notas;
- III — No movilidad de la mano derecha.

SEGUNDO EXERCÍCIO SEGUNDO EJERCICIO

USO DO POLEGAR

- Antes da prática deste exercício, deveremos pensar na postura da mão direita sem forçá-la.
- Ao iniciarmos este estudo, os dedos I.M.A. devem estar encostados, como se fossem ferir a 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas.
- O toque do polegar deve ser sem o uso do apoio.
- O toque do polegar com apoio deve ser casual e não regra geral.

USO DEL PULGAR

- Antes de practicar este ejercicio, tendremos que pensar en la postura de la mano derecha sin forzarla.
- Al iniciar este estudio, los dedos I.M.A., deben estar apoyados como si fuesen a herir la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerdas.
- El toque del pulgar debe ser sin el uso del apoyo.
- El toque del pulgar con apoyo será casual y nó regla general.

POLEGAR
PULGAR

POLEGAR
PULGAR

POLEGAR
PULGAR

6.^a Corda Solta
6.^a Cuerda Al Aire

5.^a Corda Solta
5.^a Cuerda Al Aire

4.^a Corda Solta
4.^a Cuerda Al Aire

OU MELHOR O MEJOR

p

p

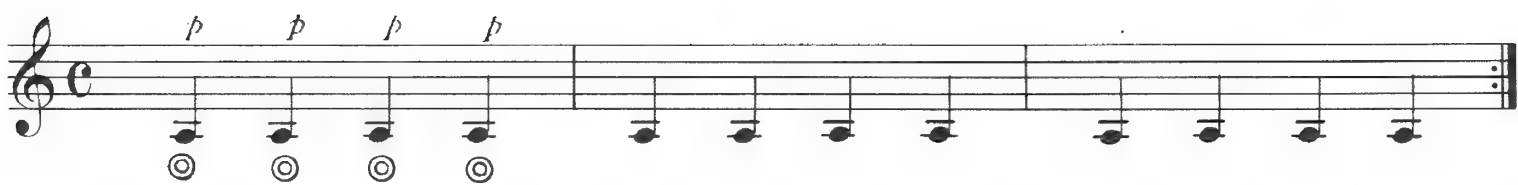
p

p

p

p

p



IMPORTANTE:

Todo exercício deve ser repetido até seu completo domínio.

IMPORTANTE:

Todo ejercicio tendra que ser repetido hasta su completo dominio.

TERCEIRO EXERCÍCIO

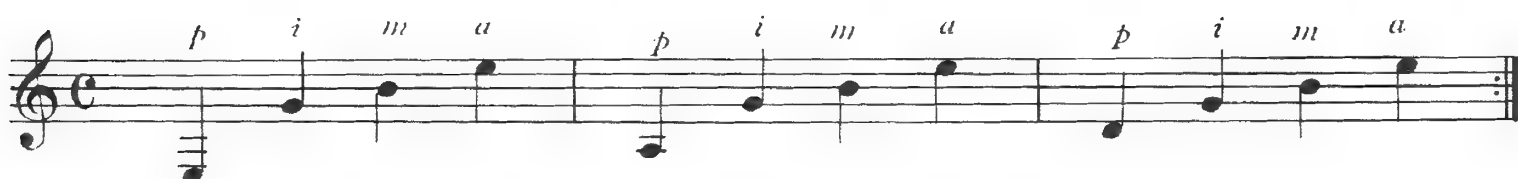
TERCER EJERCICIO

COMBINAÇÃO DO POLEGAR COM O
INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

- A combinação do P. com o I.M.A. deve ser feita com o cuidado de não desfazermos a posição com que foi estudada no 1.º e 2.º exercícios.
- Sua prática deve ser lenta. A velocidade é um objetivo futuro e ela somente virá com equilíbrio, se neste início dermos atenção à postura, regularidade entre as notas e relaxamento consciente.

COMBINACIÓN DEL PULGAR CON EL
ÍNDICE, MAYOR Y ANULAR

- La combinación del P. con el I.M.A., tendrá que hacerse con el cuidado de no deshacer la posición con que fué estudiada en el 1.º y 2.º ejercicios.
- Su práctica tendrá que ser lenta. La velocidad es un objetivo futuro y ella solo vendrá con equilibrio si en este inicio damos atención a la postura, regularidad entre las notas y relajamiento consciente.



p a m i p a m i p a m i

m i p m i p m i p

m i p m i p m i p

p m i m i m i

p a m i a m i a m i

PREPARO PARA A MÃO ESQUERDA

- Para a perfeita compreensão do uso da mão esquerda, devemos pensar em sua postura isoladamente.
- Sempre tendo como princípio sua colocação natural, ao aproximarmos os dedos 1, 2, 3 e 4 do braço do violão, deveremos observar:

- a) Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem pousar sobre as cordas de uma forma aberta, mas sem forçar esta abertura (vide foto).
- b) O polegar tem uma função tão importante quanto os outros dedos, pois ele servirá para orientá-los e para dar um perfeito equilíbrio de colocação (vide foto).
- c) O cotovelo age de forma a dar equilíbrio entre o ombro e a mão. Deveremos sentir a sensação de peso, ou melhor, o cotovelo será um centro de gravidade (vide foto).

Assim sendo, consequentemente teremos o ombro esquerdo relaxado e livre, para deslocarmos a mão a qualquer região do braço do violão.

PREPARO PARA LA MANO IZQUIERDA

- Para la perfecta comprensión del uso de la mano izquierda, debemos pensar en su postura aisladamente.
- Teniendo siempre como principio su colocación natural, al aproximar los dedos 1, 2, 3 y 4 del brazo de la guitarra, debemos observar:

- a) Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben asentarse sobre las cuerdas de una forma abierta, pero sin esforzar esta abertura (vide foto);
- b) El pulgar tiene una función tan importante cuanto la de los otros dedos, ya que servirá para orientarlos y para dar un perfecto equilibrio de colocación (vide foto);
- c) El codo actua para dar equilibrio entre el hombro y la mano. Tendremos que sentir la sensación de peso, o mejor, el codo será un centro de gravedad (vide foto).

Así siendo, consecuentemente tendremos al hombro izquierdo suelto y libre para deslizar la mano a cualquier región del brazo de la guitarra.



**ABREVIACÕES USADAS PARA
A MÃO ESQUERDA**

INDICADOR	— DEDO 1
MÉDIO	— DEDO 2
ANULAR	— DEDO 3
MÍNIMO	— DEDO 4

**ABREVIATURAS USADAS PARA
LA MANO IZQUIERDA**

INDICE	— DEDO 1
MAYOR	— DEDO 2
ANULAR	— DEDO 3
MEIQUE	— DEDO 4



IMPORTANTE:

Neste exercício, teremos a junção das duas mãos.

Usaremos somente o polegar da mão direita.

Seu toque deverá ser sem apoio.

Os dedos: indicador, médio e anular, devem estar encostados na 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas.

Ao ferirmos as cordas, a mão não deverá oscilar.

IMPORTANTE:

En este ejercicio tendremos la unión de las dos manos.

Usaremos solamente el pulgar de la mano derecha.

Su toque tendrá que ser sin apoyo.

Los dedos: Índice, mayor y anular, deben estar apoyados en la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerdas.

Al herir las cuerdas, la mano no tendrá que oscilar.

**LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS NATURAIS
SÔBRE A 6.^a, 5.^a E 4.^a CORDAS**

**LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS
NATURALES SOBRE LA 6.^a 5.^a Y 4.^a
CUERDAS**

6.^a CORDA
6.^a CUERDA

5.^a CORDA
5.^a CUERDA

4.^a CORDA
4.^a CUERDA

Diagram illustrating the natural notes on the 6th, 5th, and 4th strings. The notes are shown on a musical staff with a treble clef. The 6th string (6.^a CORDA) has notes at fret 0 (circled), fret 1 (labeled 1 (CASA)), and fret 3 (labeled 3 (CASA)). The 5th string (5.^a CORDA) has notes at fret 0 (circled), fret 2 (labeled 2 (CASA)), and fret 3 (labeled 3 (CASA)). The 4th string (4.^a CORDA) has notes at fret 0 (circled), fret 2 (labeled 2 (CASA)), and fret 3 (labeled 3 (CASA)).

13121110987654321

6

5

4

3

2

1

SOL

DO

FA

SI

MI

FA

MI

LA

RE

26 PRIMEIRO EXERCÍCIO

SOBRE A 6.^a CORDA

IMPORTANTE:

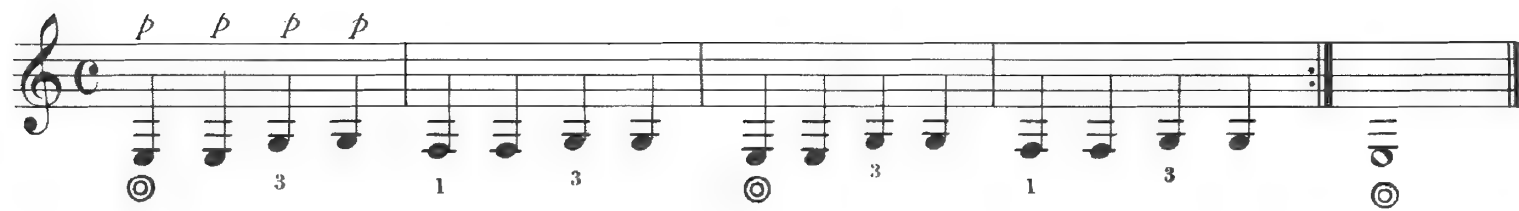
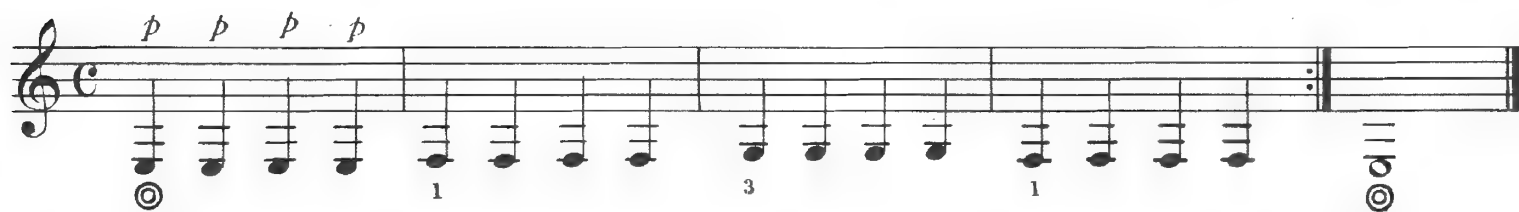
Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem permanecer abertos, como se fossem pressionar a 1.^a, 2.^a, 3.^a e 4.^a casas.

PRIMER EJERCICIO

SOBRE LA 6.^a CUERDA

IMPORTANTE:

Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben permanecer abiertos, como si fueran a presionar la 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a casas.

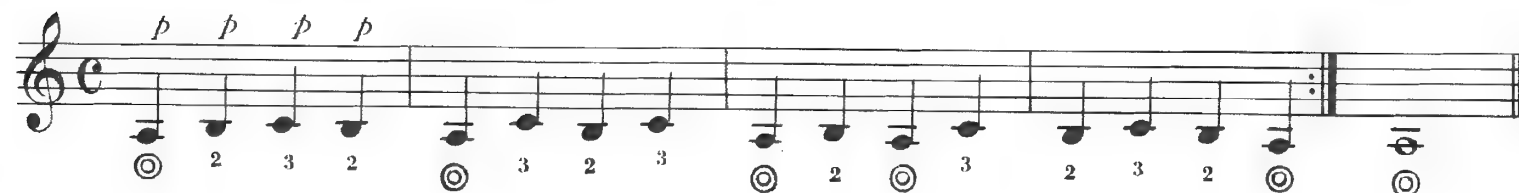
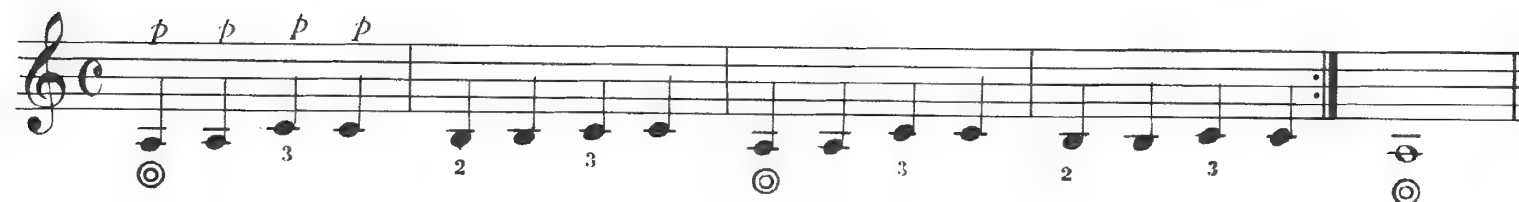


SEGUNDO EXERCÍCIO

SOBRE A 5.^a CORDA

SEGUNDO EJERCICIO

SOBRE LA 5.^a CUERDA



TERCEIRO EXERCÍCIO

SOBRE A 4.^a CORDA

TERCER EJERCICIO

SOBRE LA 4.ª CUERDA

QUARTO EXERCÍCIO

SOBRE A 6.^a, 5.^a E 4.^a CORDAS

CUARTO EJERCICIO

SOBRE LA 6.ª, 5.ª Y 4.ª CUERDAS

The first line of musical notation is on a five-line staff with a treble clef. It contains 14 notes. The notes and their fingerings are: G4 (circled), A4 (3), B4 (2), C5 (circled), D5 (3), E5 (2), F5 (circled), G5 (3), A5 (1), B5 (circled), C6 (1), D6 (3), E6 (1), and F6 (circled). The notes are grouped into four measures of four notes each.

EXERCÍCIOS COMBINADOS

POLEGAR COM INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

EJERCICIOS COMBINADOS

PULGAR CON EL INDICE, MAYOR Y ANULAR

The image displays a musical score for guitar exercises, organized into two columns. The left column is titled 'EXERCÍCIOS COMBINADOS' and the right column is titled 'EJERCICIOS COMBINADOS'. Both columns specify the fingerings for the exercises: 'POLEGAR COM INDICADOR, MÉDIO E ANULAR' (Thumb with Index, Middle and Ring) and 'PULGAR CON EL INDICE, MAYOR Y ANULAR' (Thumb with Index, Middle and Ring).

The score consists of eight staves of music, each featuring a treble clef and a 2/4 time signature. The exercises are written in a single melodic line, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The exercises are organized into four pairs, each pair consisting of a single melodic line and a corresponding bass line. The first pair of exercises is marked with 'p', 'i', 'm', and 'a' above the notes. The second pair is marked with 'p', 'm', 'i', and 'a' above the notes. The third pair is marked with 'p', 'm', 'i', and 'a' above the notes. The fourth pair is marked with 'p', 'm', 'i', and 'a' above the notes. The exercises are written in a single melodic line, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The exercises are organized into four pairs, each pair consisting of a single melodic line and a corresponding bass line. The first pair of exercises is marked with 'p', 'i', 'm', and 'a' above the notes. The second pair is marked with 'p', 'm', 'i', and 'a' above the notes. The third pair is marked with 'p', 'm', 'i', and 'a' above the notes. The fourth pair is marked with 'p', 'm', 'i', and 'a' above the notes.

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS NATURAIS SOBRE A 3.^a, 2.^a E 1.^a CORDAS

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS NATURALES SOBRE LA 3.ª, 2.ª Y 1.ª

Diagrama de um violão com o braço aberto, mostrando as cordas 3ª, 2ª e 1ª. O braço é dividido em 13 casas (fretas), numeradas de 13 à esquerda para 1 à direita. As cordas são numeradas de 6 (superior) para 1 (inferior). As cordas 3ª, 2ª e 1ª são rotetadas com as notas: 3ª (Ré, Sol), 2ª (Lá, Ré), 1ª (Dó, Fá). As cordas 4ª, 5ª e 6ª não são rotetadas.

IMPORTANTE:

Nos próximos exercícios, o polegar da mão direita deverá permanecer encostado sobre a 6.^a corda.

PRIMEIRO EXERCÍCIO

SOBRE A 3.^a CORDA

IMPORTANTE:

En los próximos ejercicios, el pulgar de la mano derecha tendrá que permanecer apoyado sobre la sexta cuerda.

PRIMER EJERCICIO

SOBRE LA 3.ª CUERDA

SEGUNDO EXERCÍCIO SEGUNDO EJERCICIO

SOBRE A 2.^a CORDASOBRE LA 2.^a CUERDA

Three staves of musical notation for the second exercise on the second string. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of eighth notes and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 1 and 3, and bowings indicated by *i* (in) and *m* (marcato). The first staff has a repeat sign at the end. The second and third staves also have repeat signs at the end.

TERCEIRO EXERCÍCIO

TERCER EJERCICIO

SOBRE A 1.^a CORDASOBRE LA 1.^a CUERDA

Three staves of musical notation for the third exercise on the first string. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of eighth notes and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 1 and 3, and bowings indicated by *i* (in) and *m* (marcato). The first staff has a repeat sign at the end. The second and third staves also have repeat signs at the end.

QUARTO EXERCÍCIO

SOBRE A 3.^a, 2.^a E 1.^a CORDAS

CUARTO EJERCICIO

SOBRE LA 3.^a, 2.^a Y 1.^a CUERDAS

NOTAS ALTERADAS

É fácil o entendimento das notas alteradas no violão.

As alterações simples são: sustenido, bemol e bequadro.

O sustenido altera a nota, ascendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O bemol altera a nota, descendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O bequadro anula a alteração do sustenido ou bemol.

NOTAS ALTERADAS

Es fácil el entendimiento de las notas alteradas en la guitarra.

Las alteraciones simples son: sostenido, bemol y becuadro.

El sostenido altera la nota, ascendentemente, de un semitono, o sea, de una casa.

El bemol altera la nota, descendentemente, de un semitono, o sea, una casa.

El becuadro anula la alteración del sostenido o del bemol.

ALTERAÇÃO COM SUSTENIDO

ALTERACIÓN CON SOSTENIDO

6.ª CORDA
6.ª CUERDA

5.ª CORDA
5.ª CUERDA

4.ª CORDA
4.ª CUERDA

3.ª CORDA
3.ª CUERDA

2.ª CORDA
2.ª CUERDA

1.ª CORDA
1.ª CUERDA

This section shows musical notation for six strings, each with four notes marked with a sharp (#). The notes are: 6th string (E2, F#2, G#2, A2), 5th string (A1, B1, C#2, D2), 4th string (D2, E2, F#2, G2), 3rd string (G1, A1, B1, C#2), 2nd string (B1, C2, D2, E2), and 1st string (C2, D2, E2, F#2). Fingerings 1-4 are indicated for each. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte) markings.

ALTERAÇÃO COM BEMOL

ALTERACIÓN CON BEMOL

1.ª CORDA
1.ª CUERDA

2.ª CORDA
2.ª CUERDA

3.ª CORDA
3.ª CUERDA

4.ª CORDA
4.ª CUERDA

5.ª CORDA
5.ª CUERDA

6.ª CORDA
6.ª CUERDA

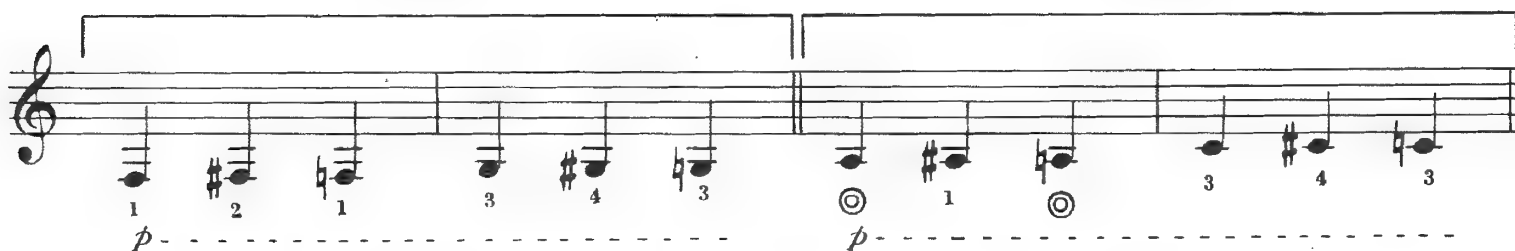
This section shows musical notation for six strings, each with four notes marked with a flat (b). The notes are: 1st string (B1, C2, D2, E2), 2nd string (A1, B1, C2, D2), 3rd string (G1, A1, B1, C2), 4th string (F1, G1, A1, B1), 5th string (E1, F1, G1, A1), and 6th string (D1, E1, F1, G1). Fingerings 1-4 are indicated for each. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte) markings.

ALTERAÇÃO COM BEQUADRO

ALTERACIÓN CON BECUADRO

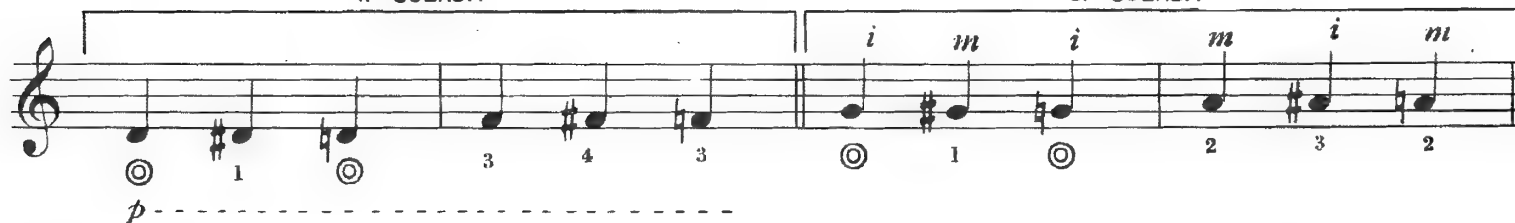
6.ª CORDA
6.ª CUERDA

5.ª CORDA
5.ª CUERDA



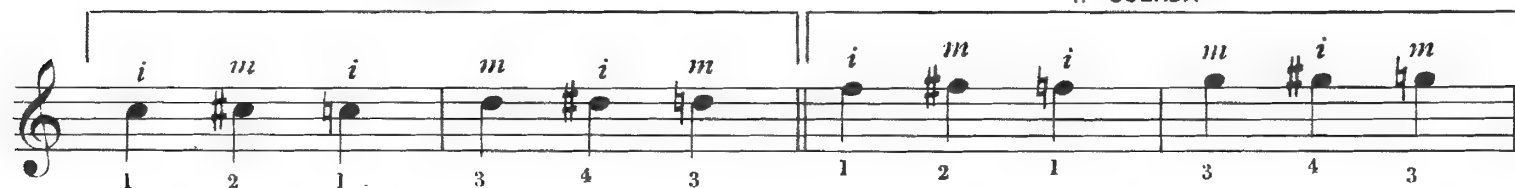
4.ª CORDA
4.ª CUERDA

3.ª CORDA
3.ª CUERDA



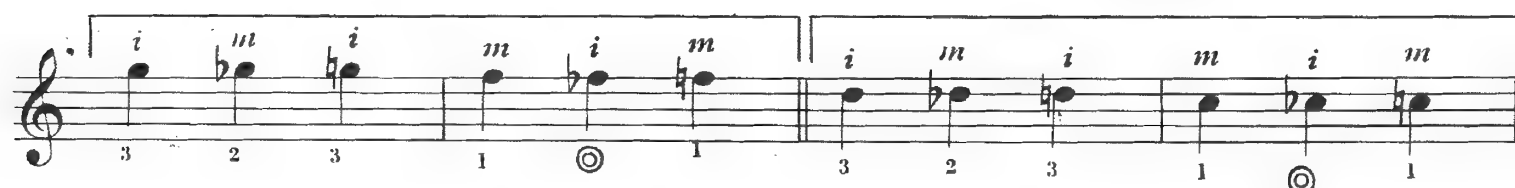
2.ª CORDA
2.ª CUERDA

1.ª CORDA
1.ª CUERDA



1.ª CORDA
1.ª CUERDA

2.ª CORDA
2.ª CUERDA



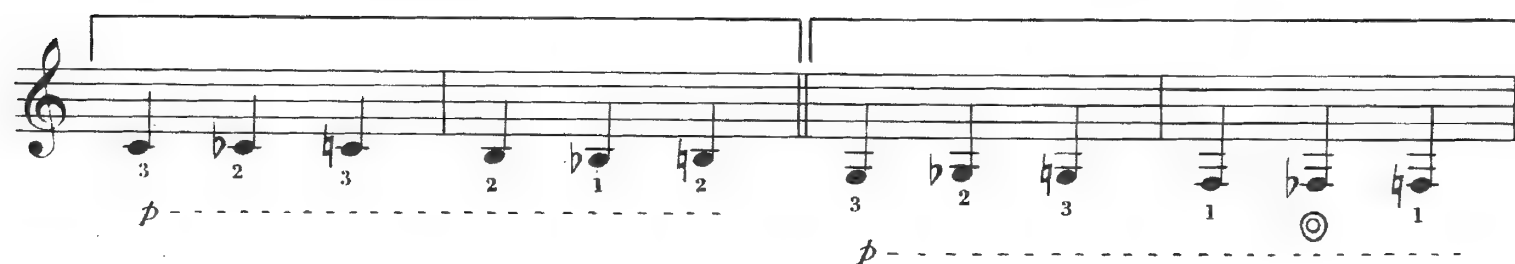
3.ª CORDA
3.ª CUERDA

4.ª CORDA
4.ª CUERDA



5.ª CORDA
5.ª CUERDA

6.ª CORDA
6.ª CUERDA



ANDANTE

p i m i m i

Two staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is written in treble clef, and the bass line is in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Dynamic markings include *p* and *m*. The piece ends with a repeat sign in measure 8.

POCO ANDANTE

N. COSTE

Four staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, the third staff contains measures 9-12, and the fourth staff contains measures 13-16. The melody is written in treble clef, and the bass line is in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *p*, *m*, and *i*. The piece includes repeat signs and the word *Fine* in measures 8 and 12. The instruction *D.C. al Fine* appears at the end of the second and fourth staves.

ANDANTINO

A. CANO

The image displays a page of musical notation for a guitar exercise, consisting of six staves of music. The notation is written in 2/4 time, with a treble clef and a bass clef. The first staff includes dynamic markings 'p' (piano) and 'i' (accrescendo) above the notes. The exercise is composed of six measures, each featuring a specific melodic and harmonic pattern. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and fingerings (1, 2, 3). The exercise is designed to be played on a guitar, with the notation indicating the fretting hand positions and the picking hand movements.

ANDANTINO

M. CARCASSI

musical score for "ANDANTINO" by M. CARCASSI, page 36. The score is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (p, m, a). The piece is characterized by its flowing, lyrical melody and harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, m, a). The piece features a mix of single and double bass lines, often with triplets and slurs. The key signature is one sharp (F#). The score ends with a double bar line and repeat dots.

VALSA

F. CARULLI

p *m* *m*

i *m* *a*

Fine

D.C. al Fine

ALLEGRETTO

HENRIQUE PINTO

First system (measures 1-4):
Measure 1: Quarter note G4 (finger 1), eighth note A4 (finger 3), eighth note G4 (finger 1).
Measure 2: Quarter note F#4 (finger 1), eighth note E4 (finger 3), eighth note D4 (finger 1).
Measure 3: Quarter note C4 (finger 4), eighth note B3 (finger 1), eighth note A3 (finger 2).
Measure 4: Quarter note G3 (finger 1), eighth note F#3 (finger 2), eighth note E3 (finger 3).
Second system (measures 5-8):
Measure 5: Quarter note D4 (finger 1), eighth note E4 (finger 3), eighth note F#4 (finger 1).
Measure 6: Quarter note G4 (finger 1), eighth note A4 (finger 3), eighth note B4 (finger 4).
Measure 7: Quarter note C5 (finger 1), eighth note B4 (finger 3), eighth note A4 (finger 1).
Measure 8: Quarter note G4 (finger 1), eighth note F#4 (finger 2), eighth note E4 (finger 3).
Third system (measures 9-12):
Measure 9: Quarter note D4 (finger 1), eighth note E4 (finger 3), eighth note F#4 (finger 1).
Measure 10: Quarter note G4 (finger 1), eighth note A4 (finger 3), eighth note B4 (finger 4).
Measure 11: Quarter note C5 (finger 1), eighth note B4 (finger 3), eighth note A4 (finger 1).
Measure 12: Quarter note G4 (finger 1), eighth note F#4 (finger 2), eighth note E4 (finger 3).
The piece ends with a double bar line and repeat dots.

QUASE ANDANTE

HENRIQUE PINTO

First system (measures 1-4):
Measure 1: Quarter note G4 (finger 1), eighth note A4 (finger 3), eighth note G4 (finger 1).
Measure 2: Quarter note F#4 (finger 1), eighth note E4 (finger 3), eighth note D4 (finger 1).
Measure 3: Quarter note C4 (finger 4), eighth note B3 (finger 1), eighth note A3 (finger 2).
Measure 4: Quarter note G3 (finger 1), eighth note F#3 (finger 2), eighth note E3 (finger 3).
Second system (measures 5-8):
Measure 5: Quarter note D4 (finger 1), eighth note E4 (finger 3), eighth note F#4 (finger 1).
Measure 6: Quarter note G4 (finger 1), eighth note A4 (finger 3), eighth note B4 (finger 4).
Measure 7: Quarter note C5 (finger 1), eighth note B4 (finger 3), eighth note A4 (finger 1).
Measure 8: Quarter note G4 (finger 1), eighth note F#4 (finger 2), eighth note E4 (finger 3).
Third system (measures 9-12):
Measure 9: Quarter note D4 (finger 1), eighth note E4 (finger 3), eighth note F#4 (finger 1).
Measure 10: Quarter note G4 (finger 1), eighth note A4 (finger 3), eighth note B4 (finger 4).
Measure 11: Quarter note C5 (finger 1), eighth note B4 (finger 3), eighth note A4 (finger 1).
Measure 12: Quarter note G4 (finger 1), eighth note F#4 (finger 2), eighth note E4 (finger 3).
The piece ends with a double bar line and repeat dots.

PRELÚDIO

HENRIQUE PINTO

The musical score for "PRELÚDIO" by Henrique Pinto consists of five staves of music. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The music features various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulations (accents, slurs). The first staff includes the letters *p*, *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *a*, *i*, *a*, *i*, *a*, *i*, *i*, *m*, *i* above the notes. The second staff has a 3-measure rest at the beginning. The third staff has a 4-measure rest at the beginning. The fourth staff has a 3-measure rest at the beginning. The fifth staff has a 2-measure rest at the beginning. The music is written in a single system, with each staff containing a different melodic line.

ALLEGRETTO

M. CARCASSI

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a half rest, followed by a quarter note 'm' (mezzo-forte). The second staff contains a quarter note 'i' (marcato), a quarter note 'm', a quarter note 'i', and a quarter note 'm'. The third staff starts with a quarter note 'p' (piano), followed by a quarter note 'i', a quarter note 'm', a quarter note 'i', a quarter note 'a' (accanto), and a quarter note 'm'. The fourth staff begins with a quarter note 'p', followed by a quarter note 'i', a quarter note 'm', a quarter note 'i', and a quarter note 'a'. The fifth staff starts with a quarter note 'm', followed by a quarter note 'i', a quarter note 'm', and a quarter note 'i'. The sixth staff begins with a quarter note 'a', followed by a quarter note 'i', a quarter note 'm', and a quarter note 'i'. The score includes various dynamics (p, m, a), articulations (accato), and fingerings (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

ANDANTE RELIGIOSO

M. CARCASSI

[illegible]

ANDANTE

F. CARULLI

The musical score is written for guitar and consists of eight staves. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'ANDANTE'. The composer is F. Carulli. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece concludes with a 'Fine' marking.

m i m i m

a i

p i p i

m p

1

1

1

1

D.C. al Fine

ANDANTE

M. CARCASSI

The musical score is written for guitar in 2/4 time. It consists of ten staves. The melody is written on the upper staff of each system, and the bass line is written on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'ANDANTE'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

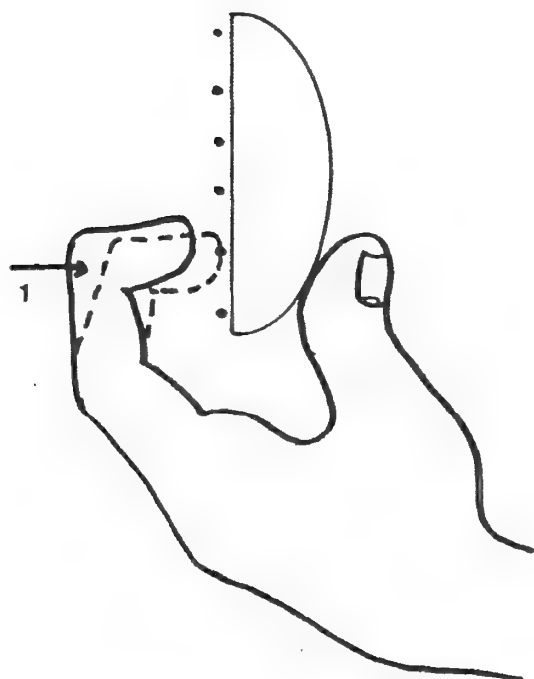
SEGUNDA FASE

- Nesta segunda fase, quero agregar novos elementos, sempre evitando objetivamente a técnica pura (escalas, arpejos, ligados, etc.) como fórmula única para a evolução instrumental.
- Todo elemento novo, deve visar, principalmente, o interesse do aluno em executá-lo. Sabemos através da experiência, que exercícios áridos (sob o ponto de vista do aluno), formarão bloqueios de execução.
- Quando a energia mental do aluno é totalmente voltada a algo que lhe desperte interesse melódico, a assimilação técnica de determinada peça é feita de uma forma tranquila e agradável.
- Os próximos exercícios melódicos trarão novos conhecimentos, como a ligadura, a pestana e o uso de novas notas na escala do violão.
- Através deste novo assunto, viso sempre a naturalidade e o progresso, sem esbarrar em problemas de ordem técnica, como o forçar estudos sobre a pestana e velocidades descaídas.

O LIGADO

O ligado instrumental, no violão, é realizado através de um processo, que ao ferirmos determinada nota, se obterá o som da outra, sem haver a necessidade de feri-la novamente.

Pode-se ligar, ascendente ou descendente, duas, três ou quatro notas.



LIGADO ASCENDENTE

OBSERVAÇÃO:

Existe todo um complexo de ligados mistos, que serão estudados, futuramente, com detalhes.

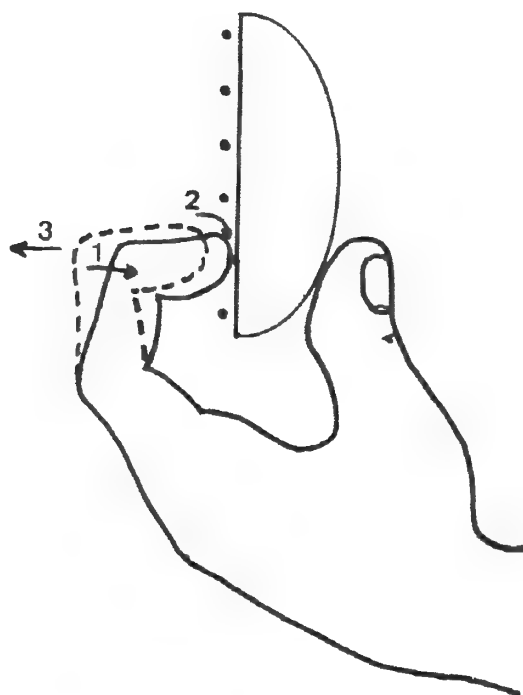
SEGUNDA FASE

- En esta segunda fase, quiero agregar nuevos elementos, siempre evitando, objetivamente, la técnica pura (escalas, arpeggios, ligados, etc.) como fórmula única para la evolución instrumental.
- Todo elemento nuevo debe objetivar, principalmente, el interés del alumno en ejecutarlo. Sabemos a través de la experiencia que ejercicios áridos (So punto de vista del alumno) formarán bloqueos de ejecución.
- Cuando la energía mental del alumno está totalmente inclinada para algo que le despierte interés melódico, la asimilación técnica de determinada pieza será realizada de una forma tranquila y agradable.
- Los próximos ejercicios melódicos traerán nuevos conocimientos, como la ligadura, la ceja y el uso de nuevas notas en la escala de la guitarra.
- Por medio de este nuevo asunto pretendo siempre la naturalidad y el progreso, sin chocar con problemas de ordem técnica, como sea forzar estudios sobre la ceja y velocidades fuera de propósito.

EL LIGADO

El ligado Instrumental, en la guitarra, se realiza a través de un proceso que, al herir determinada nota, se obtendrá el sonido de la otra, sin la necesidad de herirla nuevamente.

Se puede ligar ascendente ou descendente, dos, tres o cuatro notas.



LIGADO DESCENDENTE

OBSERVACION:

Existe todo un complejo de ligados mistos, que seran estudiados, futuramente, con detalles.

A PESTANA

É o processo, pelo qual pode-se pressionar várias cordas, usando apenas um dedo.

Existem: a meia pestana e a pestana inteira.

A meia pestana é usada até a quinta corda.

A pestana inteira é quando se pressionam as seis cordas.

Geralmente, a pestana é feita pelo dedo um.

LA CEJILLA

Es el proceso por el cual se puede presionar varias cuerdas usando apenas un dedo.

Existen: la media cejilla y la cejilla.

La media cejilla es usada hasta la quinta cuerda.

La cejilla es cuando se presionan las seis cuerdas.

Generalmente, la ceja se hace con el dedo "uno".



MEIA PESTANA



PESTANA INTEIRA

PRIMEIRO EXERCÍCIO

PRIMER EJERCICIO

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS

EM OUTRAS POSIÇÕES

EN OTRAS POSICIONES

Three musical staves showing note positions and fingerings for the first exercise. The notes are placed on a five-line staff, and the fingerings are indicated by numbers 1 through 4.

Staff 1: Notes are placed on lines 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 3. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 3.

Staff 2: Notes are placed on lines 1, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 1. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 1.

Staff 3: Notes are placed on lines 3, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2. Fingerings are indicated by numbers 3, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2.

A fretboard diagram showing the positions of the notes for the first exercise. The frets are numbered 1 through 13. The notes are placed on the strings, and the fingerings are indicated by numbers 1 through 4.

Fret	String 6	String 5	String 4	String 3	String 2	String 1
13						
12						
11						
10						
9						
8						
7						
6						
5						
4						
3						
2						
1						

Notes and fingerings shown in the diagram:

- Fret 5: LA (6), RE (5), SOL (4), DO (3), MI (2), LA (1)
- Fret 6: FÁ (5)
- Fret 7: RÉ (4), SI (1)
- Fret 8: SOL (4), DO (1)
- Fret 9: SI (4), DO (1)
- Fret 10: LA (4), MI (1)
- Fret 11: SI (4), DO (1)
- Fret 12: LA (4), MI (1)
- Fret 13: SI (4), DO (1)

SEGUNDO EXERCÍCIO

SEGUNDO EJERCICIO

Three staves of musical notation for guitar, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes, and the fingerings are indicated by numbers 1-4 below the staff. Above each staff, a line indicates the fret position for each note, with circled numbers 1-6 above the line.

Staff 1: Notes are G4 (fret 1), A4 (fret 2), B4 (fret 4), C5 (fret 1), D5 (fret 2), E5 (fret 4), F#5 (fret 1), G5 (fret 3), A5 (fret 4), B5 (fret 1), C6 (fret 3), D6 (fret 4).

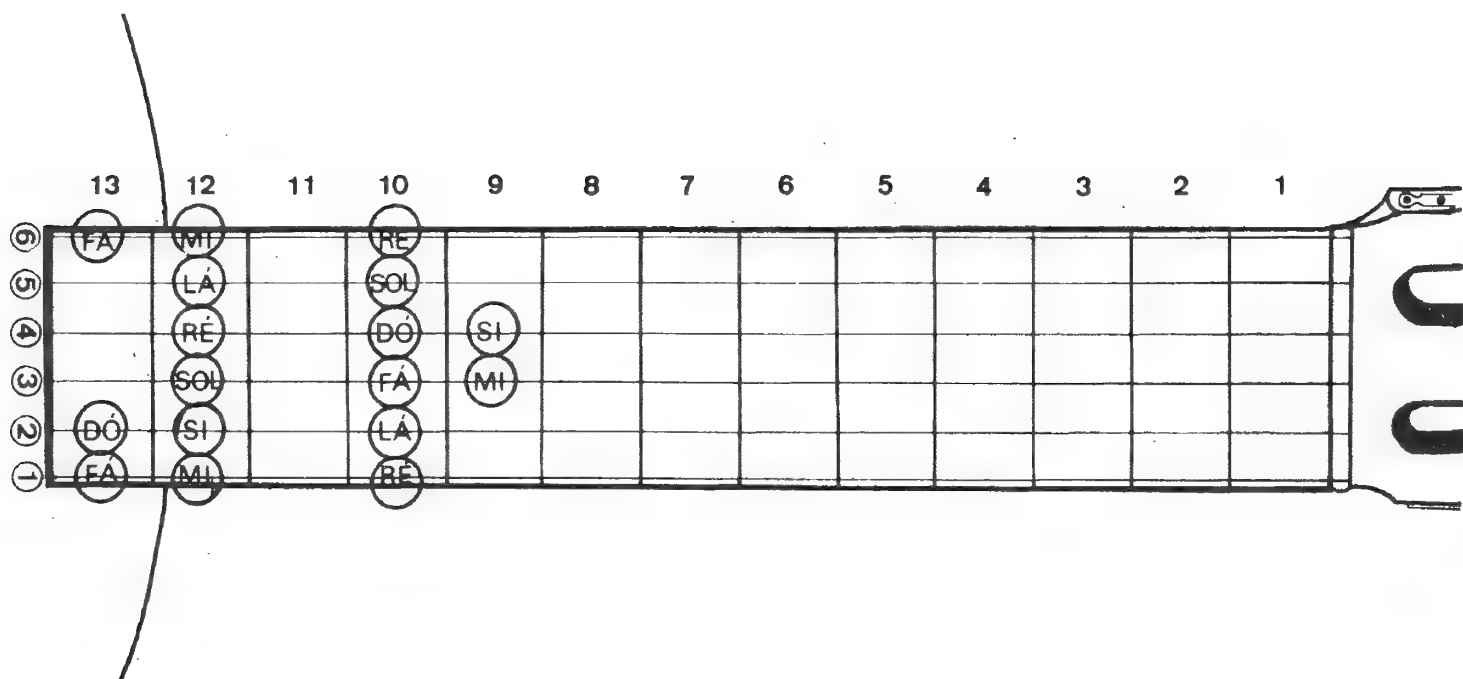
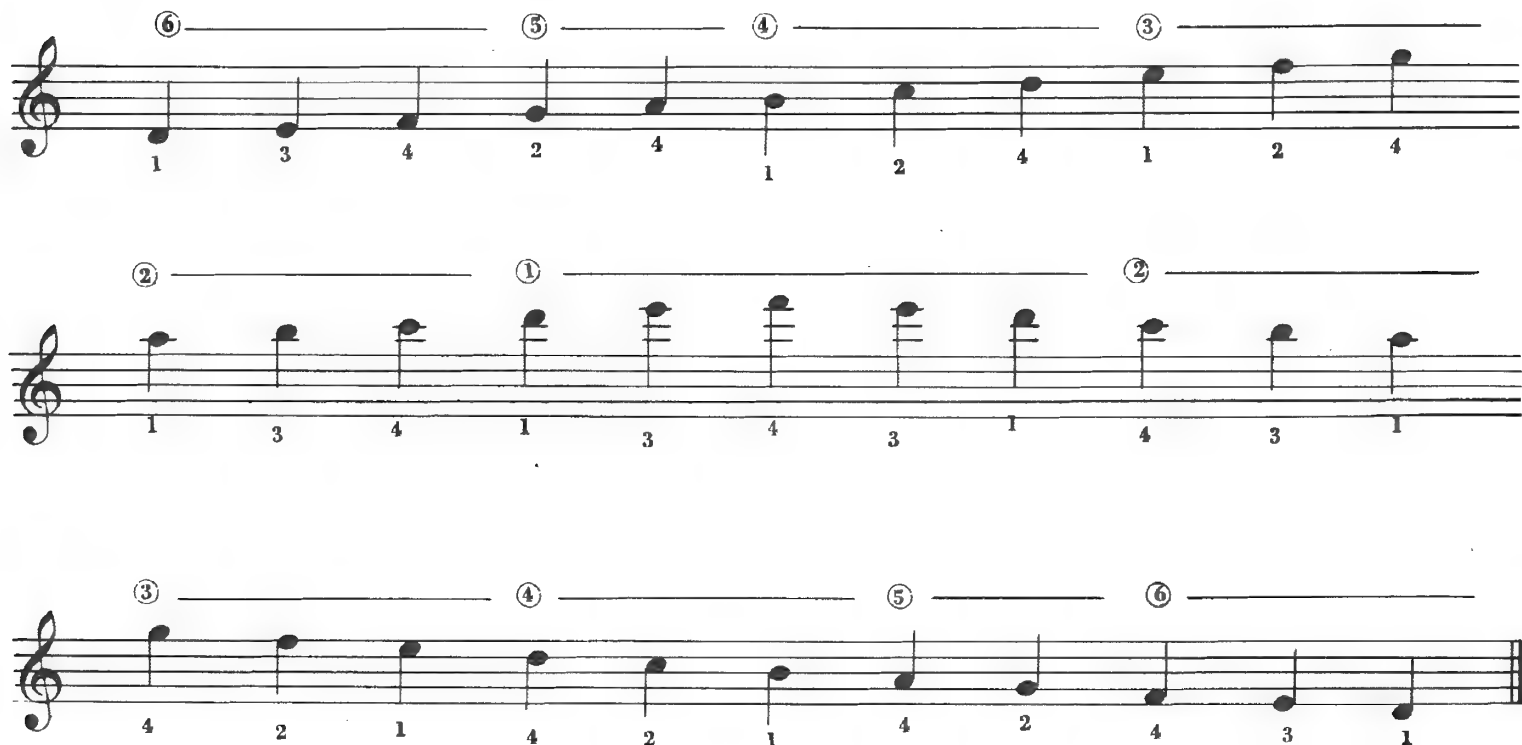
Staff 2: Notes are E5 (fret 2), F#5 (fret 4), G5 (fret 1), A5 (fret 2), B5 (fret 4), C6 (fret 2), D6 (fret 1), E6 (fret 4), F#6 (fret 2), G6 (fret 4), A6 (fret 3), B6 (fret 1).

Staff 3: Notes are G5 (fret 4), F#5 (fret 3), E5 (fret 1), D5 (fret 4), C5 (fret 2), B4 (fret 1), A4 (fret 4), G4 (fret 2), F#4 (fret 1), E4 (fret 4), D4 (fret 2), C4 (fret 1).

A fretboard diagram for guitar, showing frets 1 through 13. The strings are numbered 1 to 6 from bottom to top. The notes are written in circles on the fretboard, with some notes circled in a larger font. The notes are: RE (fret 10, string 6), SOL (fret 10, string 5), DO (fret 10, string 4), FA (fret 10, string 3), LA (fret 10, string 2), RE (fret 10, string 1), SI (fret 7, string 6), MI (fret 7, string 5), LA (fret 7, string 4), RE (fret 7, string 3), SOL (fret 7, string 2), DO (fret 7, string 1).

TERCEIRO EXERCÍCIO

TERCER EJERCICIO



QUANTO AOS SINAIS DE ALTERAÇÃO

Esta explicação já foi feita anteriormente, mas, tendo notas em toda extensão do braço do violão, é de interesse, para melhor memorização, retornarmos a expor o efeito do sustenido, bemol e bequadro.

O SUSTENIDO altera a nota, ascendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O BEMOL altera a nota, descendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O BEQUADRO anula a alteração do SUSTENIDO ou BEMOL.

CUANTO A LOS SEÑALES DE ALTERACIÓN

Esta explicación ya se hizo anteriormente, pero, teniendo notas en toda la extensión del brazo de la guitarra, será de interés, para mejor memorización, retornar a exponer el efecto del sostenido, bemol y becuadro.

El SOSTENIDO altera la nota, escndientemente, de un semitono, o sea, una casa.

El BEMOL altera la nota, descendentemente, de un semitono, o sea, una casa.

El BECUADRO anula la alteración del SOSTENIDO o del BEMOL.

3.a PARTE

COLETÂNEA DE PEÇAS PROGRESSIVAS
COLECTANEA DE PIEZAS PROGRESSIVAS

ESPAGNOLETA

G. SANZ

The musical score for "Españoleta" by G. Sanz is presented in six staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, and various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and chords). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The score is written in a single system, with each staff containing a measure of music. The notation is in a standard musical notation style, with notes and rests placed on a five-line staff. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The score is written in a single system, with each staff containing a measure of music. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature, and various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and chords). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The score is written in a standard musical notation style, with notes and rests placed on a five-line staff.

GREEN - SLEEVES

ANÔNIMO

6/8

1 2 3 4 1 2 3 2

1 2 2 2 1 2 1 2 3 1 4 1

1 2 3 2 1 2 1 4 1 3 2 1

4 4 3 4 1 2 1 2 2 2 1 2

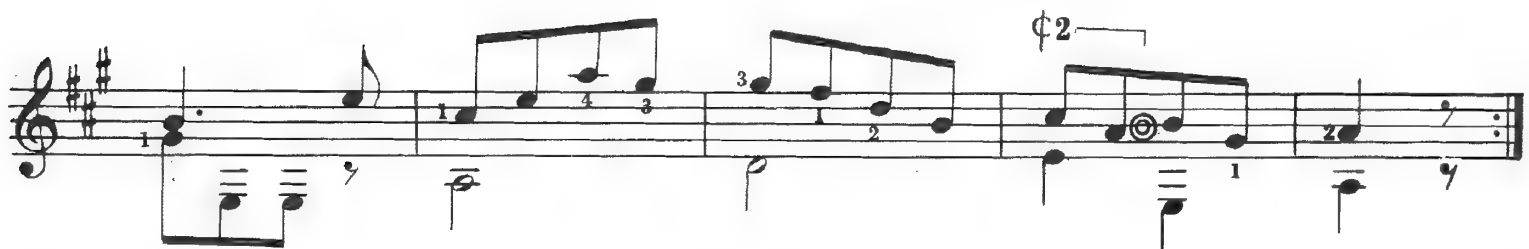
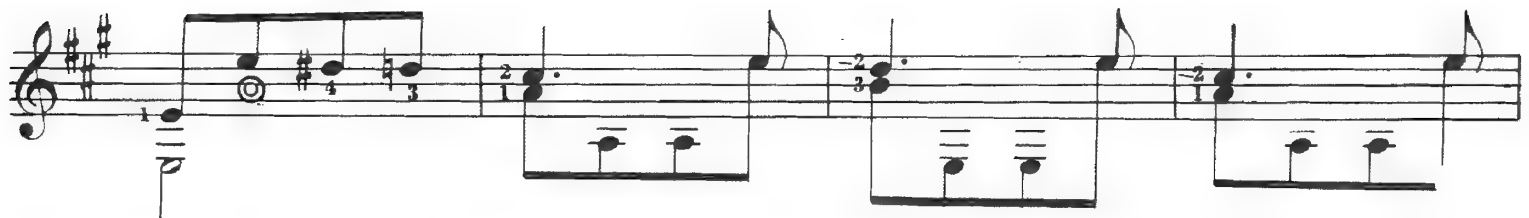
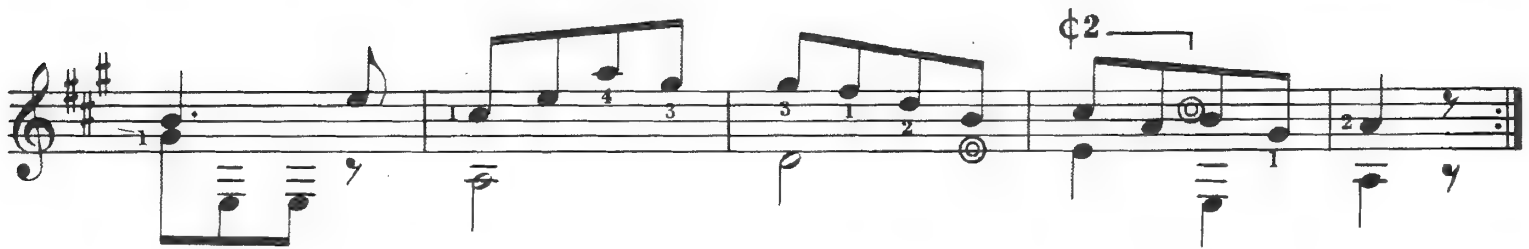
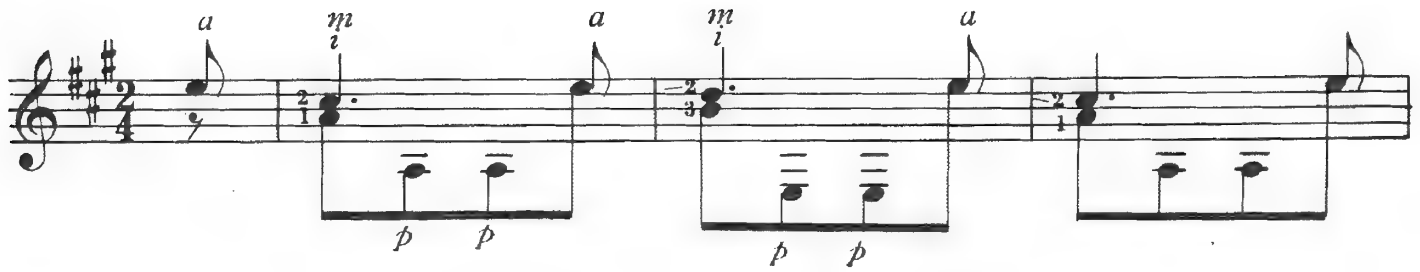
4 4 3 4 1 2 1 2 2 2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

5

ALLEGRETTO

M. CARCASSI



PAPILLON

Andantino

M. CARCASSI

ALLEGRO

HENRIQUE PINTO

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'ALLEGRO'. The score is divided into eight measures, each containing a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. There are also rests and specific markings like 'C 2' and 'φ 2' above some measures. The piece concludes with a double bar line and a circled 'C' symbol.

ESTUDO EM DO

Andante

F. TÁRREGA

The musical score is written for guitar in C major (one sharp, F#). It consists of eight staves of music. The tempo is marked 'Andante'. The piece includes various guitar techniques and musical notations:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a common time signature. It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a 'p' (piano) dynamic. This is followed by a slur over a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked with an 'a' (accendo) dynamic. The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 2:** Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. It includes a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '1' (finger). The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 3:** Features a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '3' (finger). It includes a circled '2' and a circled '4'. The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 4:** Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. It includes a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '3' (finger). The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 5:** Features a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '3' (finger). It includes a circled '1' and a circled '4'. The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 6:** Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. It includes a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '3' (finger). The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 7:** Features a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '3' (finger). It includes a circled '1' and a circled '4'. The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4).
- Staff 8:** Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. It includes a triplet of eighth notes (D4, C4, B3) marked with a '3' (finger). The staff ends with a triplet of eighth notes (G4, F#4, E4) and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

ESTUDO EM MI MENOR

Andante

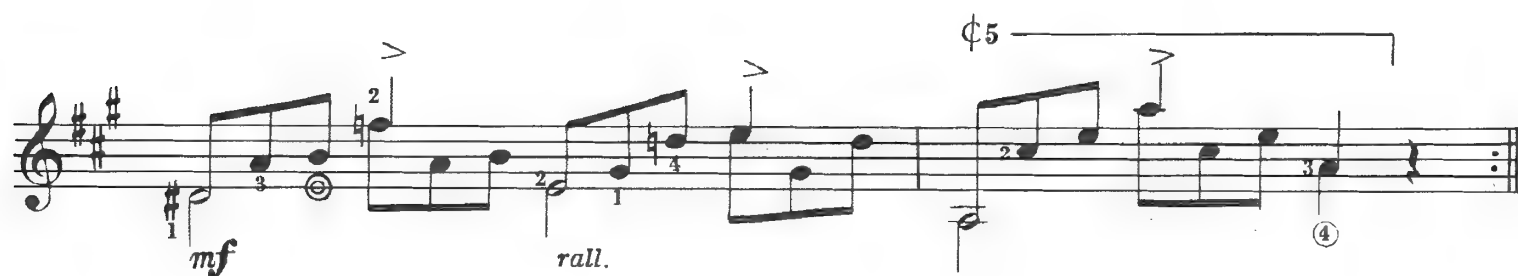
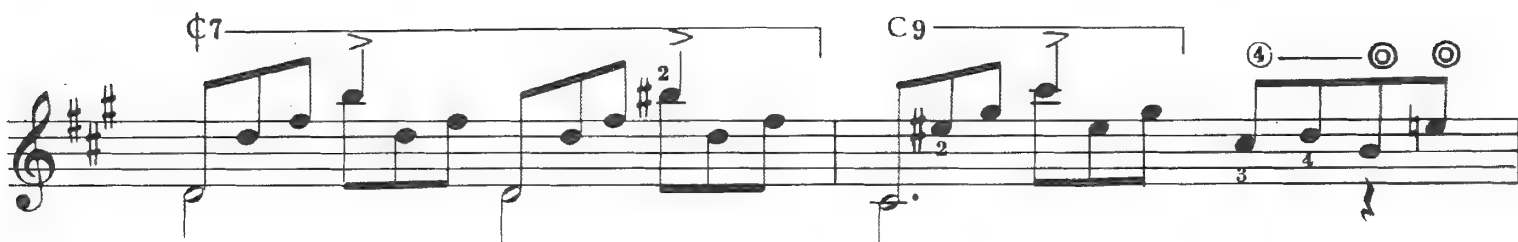
F. TARREGA

[illegible]

ANDANTINO

M. CARCASSI

The image displays a page of musical notation for the piano accompaniment of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics like *p* (piano), *m* (mezzo-forte), *a* (forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo) are used to indicate volume changes. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to guide the performer. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.



VALSA

D. AGUADO

This musical score is for a waltz titled "VALSA" by D. Aguado. It consists of ten staves of music, each representing a line of guitar notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Dynamics include *m* (mezzo), *i* (piano), *a* (forte), and *p* (piano). There are also circled numbers 4 and 5, likely indicating specific techniques or fingerings. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef and a key signature of one sharp.

F. TÁRREGA

The musical score for 'The Rose Tree' is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter note G#4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4. This pattern repeats with a quarter note B4, a quarter rest, and a quarter note C5. The melody then moves to a half note D5, followed by a quarter note E5. The final measure of the excerpt is a half note F#5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* (piano) and *a* (forte). There are also some handwritten-style annotations above the staff, including 'm' and '4'.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also some notes with a '4' above them, possibly indicating a fourth or a specific fingering. The system ends with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The melody begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first measure contains a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F#5, a quarter note G#5, and a quarter note A5. The fourth measure contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fifth measure contains a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G#6. The sixth measure contains a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The seventh measure contains a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F#7. The eighth measure contains a quarter note G#7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The ninth measure contains a quarter note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. The tenth measure contains a quarter note F#8, a quarter note G#8, and a quarter note A8. The eleventh measure contains a quarter note B8, a quarter note C9, and a quarter note D9. The twelfth measure contains a quarter note E9, a quarter note F#9, and a quarter note G#9. The thirteenth measure contains a quarter note A9, a quarter note B9, and a quarter note C10. The fourteenth measure contains a quarter note D10, a quarter note E10, and a quarter note F#10. The fifteenth measure contains a quarter note G#10, a quarter note A10, and a quarter note B10. The sixteenth measure contains a quarter note C11, a quarter note D11, and a quarter note E11. The seventeenth measure contains a quarter note F#11, a quarter note G#11, and a quarter note A11. The eighteenth measure contains a quarter note B11, a quarter note C12, and a quarter note D12. The nineteenth measure contains a quarter note E12, a quarter note F#12, and a quarter note G#12. The twentieth measure contains a quarter note A12, a quarter note B12, and a quarter note C13. The twenty-first measure contains a quarter note D13, a quarter note E13, and a quarter note F#13. The twenty-second measure contains a quarter note G#13, a quarter note A13, and a quarter note B13. The twenty-third measure contains a quarter note C14, a quarter note D14, and a quarter note E14. The twenty-fourth measure contains a quarter note F#14, a quarter note G#14, and a quarter note A14. The twenty-fifth measure contains a quarter note B14, a quarter note C15, and a quarter note D15. The twenty-sixth measure contains a quarter note E15, a quarter note F#15, and a quarter note G#15. The twenty-seventh measure contains a quarter note A15, a quarter note B15, and a quarter note C16. The twenty-eighth measure contains a quarter note D16, a quarter note E16, and a quarter note F#16. The twenty-ninth measure contains a quarter note G#16, a quarter note A16, and a quarter note B16. The thirtieth measure contains a quarter note C17, a quarter note D17, and a quarter note E17. The thirty-first measure contains a quarter note F#17, a quarter note G#17, and a quarter note A17. The thirty-second measure contains a quarter note B17, a quarter note C18, and a quarter note D18. The thirty-third measure contains a quarter note E18, a quarter note F#18, and a quarter note G#18. The thirty-fourth measure contains a quarter note A18, a quarter note B18, and a quarter note C19. The thirty-fifth measure contains a quarter note D19, a quarter note E19, and a quarter note F#19. The thirty-sixth measure contains a quarter note G#19, a quarter note A19, and a quarter note B19. The thirty-seventh measure contains a quarter note C20, a quarter note D20, and a quarter note E20. The thirty-eighth measure contains a quarter note F#20, a quarter note G#20, and a quarter note A20. The thirty-ninth measure contains a quarter note B20, a quarter note C21, and a quarter note D21. The fortieth measure contains a quarter note E21, a quarter note F#21, and a quarter note G#21. The forty-first measure contains a quarter note A21, a quarter note B21, and a quarter note C22. The forty-second measure contains a quarter note D22, a quarter note E22, and a quarter note F#22. The forty-third measure contains a quarter note G#22, a quarter note A22, and a quarter note B22. The forty-fourth measure contains a quarter note C23, a quarter note D23, and a quarter note E23. The forty-fifth measure contains a quarter note F#23, a quarter note G#23, and a quarter note A23. The forty-sixth measure contains a quarter note B23, a quarter note C24, and a quarter note D24. The forty-seventh measure contains a quarter note E24, a quarter note F#24, and a quarter note G#24. The forty-eighth measure contains a quarter note A24, a quarter note B24, and a quarter note C25. The forty-ninth measure contains a quarter note D25, a quarter note E25, and a quarter note F#25. The fiftieth measure contains a quarter note G#25, a quarter note A25, and a quarter note B25. The fifty-first measure contains a quarter note C26, a quarter note D26, and a quarter note E26. The fifty-second measure contains a quarter note F#26, a quarter note G#26, and a quarter note A26. The fifty-third measure contains a quarter note B26, a quarter note C27, and a quarter note D27. The fifty-fourth measure contains a quarter note E27, a quarter note F#27, and a quarter note G#27. The fifty-fifth measure contains a quarter note A27, a quarter note B27, and a quarter note C28. The fifty-sixth measure contains a quarter note D28, a quarter note E28, and a quarter note F#28. The fifty-seventh measure contains a quarter note G#28, a quarter note A28, and a quarter note B28. The fifty-eighth measure contains a quarter note C29, a quarter note D29, and a quarter note E29. The fifty-ninth measure contains a quarter note F#29, a quarter note G#29, and a quarter note A29. The sixtieth measure contains a quarter note B29, a quarter note C30, and a quarter note D30. The sixty-first measure contains a quarter note E30, a quarter note F#30, and a quarter note G#30. The sixty-second measure contains a quarter note A30, a quarter note B30, and a quarter note C31. The sixty-third measure contains a quarter note D31, a quarter note E31, and a quarter note F#31. The sixty-fourth measure contains a quarter note G#31, a quarter note A31, and a quarter note B31. The sixty-fifth measure contains a quarter note C32, a quarter note D32, and a quarter note E32. The sixty-sixth measure contains a quarter note F#32, a quarter note G#32, and a quarter note A32. The sixty-seventh measure contains a quarter note B32, a quarter note C33, and a quarter note D33. The sixty-eighth measure contains a quarter note E33, a quarter note F#33, and a quarter note G#33. The sixty-ninth measure contains a quarter note A33, a quarter note B33, and a quarter note C34. The seventieth measure contains a quarter note D34, a quarter note E34, and a quarter note F#34. The seventy-first measure contains a quarter note G#34, a quarter note A34, and a quarter note B34. The seventy-second measure contains a quarter note C35, a quarter note D35, and a quarter note E35. The seventy-third measure contains a quarter note F#35, a quarter note G#35, and a quarter note A35. The seventy-fourth measure contains a quarter note B35, a quarter note C36, and a quarter note D36. The seventy-fifth measure contains a quarter note E36, a quarter note F#36, and a quarter note G#36. The seventy-sixth measure contains a quarter note A36, a quarter note B36, and a quarter note C37. The seventy-seventh measure contains a quarter note D37, a quarter note E37, and a quarter note F#37. The seventy-eighth measure contains a quarter note G#37, a quarter note A37, and a quarter note B37. The seventy-ninth measure contains a quarter note C38, a quarter note D38, and a quarter note E38. The eightieth measure contains a quarter note F#38, a quarter note G#38, and a quarter note A38. The eighty-first measure contains a quarter note B38, a quarter note C39, and a quarter note D39. The eighty-second measure contains a quarter note E39, a quarter note F#39, and a quarter note G#39. The eighty-third measure contains a quarter note A39, a quarter note B39, and a quarter note C40. The eighty-fourth measure contains a quarter note D40, a quarter note E40, and a quarter note F#40. The eighty-fifth measure contains a quarter note G#40, a quarter note A40, and a quarter note B40. The eighty-sixth measure contains a quarter note C41, a quarter note D41, and a quarter note E41. The eighty-seventh measure contains a quarter note F#41, a quarter note G#41, and a quarter note A41. The eighty-eighth measure contains a quarter note B41, a quarter note C42, and a quarter note D42. The eighty-ninth measure contains a quarter note E42, a quarter note F#42, and a quarter note G#42. The ninetieth measure contains a quarter note A42, a quarter note B42, and a quarter note C43. The hundredth measure contains a quarter note D43, a quarter note E43, and a quarter note F#43. The hundred-first measure contains a quarter note G#43, a quarter note A43, and a quarter note B43. The hundred-second measure contains a quarter note C44, a quarter note D44, and a quarter note E44. The hundred-third measure contains a quarter note F#44, a quarter note G#44, and a quarter note A44. The hundred-fourth measure contains a quarter note B44, a quarter note C45, and a quarter note D45. The hundred-fifth measure contains a quarter note E45, a quarter note F#45, and a quarter note G#45. The hundred-sixth measure contains a quarter note A45, a quarter note B45, and a quarter note C46. The hundred-seventh measure contains a quarter note D46, a quarter note E46, and a quarter note F#46. The hundred-eighth measure contains a quarter note G#46, a quarter note A46, and a quarter note B46. The hundred-ninth measure contains a quarter note C47, a quarter note D47, and a quarter note E47. The hundred-tieth measure contains a quarter note F#47, a quarter note G#47, and a quarter note A47. The hundred-first measure contains a quarter note B47, a quarter note C48, and a quarter note D48. The hundred-second measure contains a quarter note E48, a quarter note F#48, and a quarter note G#48. The hundred-third measure contains a quarter note A48, a quarter note B48, and a quarter note C49. The hundred-fourth measure contains a quarter note D49, a quarter note E49, and a quarter note F#49. The hundred-fifth measure contains a quarter note G#49, a quarter note A49, and a quarter note B49. The hundred-sixth measure contains a quarter note C50, a quarter note D50, and a quarter note E50. The hundred-seventh measure contains a quarter note F#50, a quarter note G#50, and a quarter note A50. The hundred-eighth measure contains a quarter note B50, a quarter note C51, and a quarter note D51. The hundred-ninth measure contains a quarter note E51, a quarter note F#51, and a quarter note G#51. The hundred-tieth measure contains a quarter note A51, a quarter note B51, and a quarter note C52. The hundred-first measure contains a quarter note D52, a quarter note E52, and a quarter note F#52. The hundred-second measure contains a quarter note G#52, a quarter note A52, and a quarter note B52. The hundred-third measure contains a quarter note C53, a quarter note D53, and a quarter note E53. The hundred-fourth measure contains a quarter note F#53, a quarter note G#53, and a quarter note A53. The hundred-fifth measure contains a quarter note B53, a quarter note C54, and a quarter note D54. The hundred-sixth measure contains a quarter note E54, a quarter note F#54, and a quarter note G#54. The hundred-seventh measure contains a quarter note A54, a quarter note B54, and a quarter note C55. The hundred-eighth measure contains a quarter note D55, a quarter note E55, and a quarter note F#55. The hundred-ninth measure contains a quarter note G#55, a quarter note A55, and a quarter note B55. The hundred-tieth measure contains a quarter note C56, a quarter note D56, and a quarter note E56. The hundred-first measure contains a quarter note F#56, a quarter note G#56, and a quarter note A56. The hundred-second measure contains a quarter note B56, a quarter note C57, and a quarter note D57. The hundred-third measure contains a quarter note E57, a quarter note F#57, and a quarter note G#57. The hundred-fourth measure contains a quarter note A57, a quarter note B57, and a quarter note C58. The hundred-fifth measure contains a quarter note D58, a quarter note E58, and a quarter note F#58. The hundred-sixth measure contains a quarter note G#58, a quarter note A58, and a quarter note B58. The hundred-seventh measure contains a quarter note C59, a quarter note D59, and a quarter note E59. The hundred-eighth measure contains a quarter note F#59, a quarter note G#59, and a quarter note A59. The hundred-ninth measure contains a quarter note B59, a quarter note C60, and a quarter note D60. The hundred-tieth measure contains a quarter note E60, a quarter note F#60, and a quarter note G#60. The hundred-first measure contains a quarter note A60, a quarter note B60, and a quarter note C61. The hundred-second measure contains a quarter note D61, a quarter note E61, and a quarter note F#61. The hundred-third measure contains a quarter note G#61, a quarter note A61, and a quarter note B61. The hundred-fourth measure contains a quarter note C62, a quarter note D62, and a quarter note E62. The hundred-fifth measure contains a quarter note F#62, a quarter note G#62, and a quarter note A62. The hundred-sixth measure contains a quarter note B62, a quarter note C63, and a quarter note D63. The hundred-seventh measure contains a quarter note E63, a quarter note F#63, and a quarter note G#63. The hundred-eighth measure contains a quarter note A63, a quarter note B63, and a quarter note C64. The hundred-ninth measure contains a quarter note D64, a quarter note E64, and a quarter note F#64. The hundred-tieth measure contains a quarter note G#64, a quarter note A64, and a quarter note B64. The hundred-first measure contains a quarter note C65, a quarter note D65, and a quarter note E65. The hundred-second measure contains a quarter note

[illegible][illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are written above the notes. A 'C7' chord symbol is placed above the staff, spanning a measure. There are also some circled numbers (4, 5) below the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The system ends with a double bar line.

Musical score for 'D.C. al Fine'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4. There are also rests and a final measure with a double bar line and repeat dots. The text 'D.C. al Fine' is written at the end of the staff.

BOURRÉE

J. S. BACH

2 C2

2 C2

C2

C2

C7

C3 C2

C2

OBRAS DO MESMO AUTOR

- RB 0630 - Ciranda das 6 Cordas (Iniciação infantil ao violão)
RB 0150 - Iniciação ao Violão (Princípios básicos e elementares)
RB 0962 - Iniciação ao Violão (Volume II)
RB 0381 - Curso Progressivo de Violão (nível médio) para 2º, 3º e 4º ano
RB 0600 - Técnica da Mão Direita – arpejos
RB 0563 - 7 Canções Brasileiras (Arranjo) Henrique Pinto
RB 0564 - 5 Canções Norte Americanas (Arranjo) Henrique Pinto
RB 0971 - Violão - Um Olhar Pedagógico

MÚSICAS E ESTUDOS PARA VIOLÃO

Autores vários

- RB 0214 - Duas Peças da Renascença
1 - Green Sleeves (CUTTING, F)
2 - Tarleton's Resurrection (DOWLAND, J)

BACH, J. S.

- RB 0396 - Ária na Quarta Corda

CAMARGO GUARNIERI

- RB 0204 - Ponteio
RB 0205 - Valsa - Choro

CARCASSI, M.

- RB 0588 - 25 Estudos Melódicos e Progressivos – op.60

GIULIANI, M.

- MCM 0330 - 6 Canções Campestres (peças fáceis)
RB 0633 - Le Papillon - op.50 (32 peças fáceis)

GUIMARÃES, J. Teixeira (JOÃO PERNAMBUCO)

- RB 0287 - Cecy - Valsa
RB 0282 - Lágrima - Tango
RB 0281 - Sentindo - Tango
RB 0286 - Seu Coutinho Pegue o Boi
RB 0200 - Sons de Carrilhões

JACOMINO, Américo (CANHOTO)

- RB 0961 - Abismo de Rosas

NAZARETH, Ernesto

- RB 0930 - Odeon - Tango Brasileiro

SANTÓRSOLA, G.

- RB 0413 - Prelúdio nº 2

SCARLATTI, D.

- RB 0215 - Três Sonatas (L. 83 - L.97 - L.483)

SOR, F

- RB 0216 - 25 Estudos - op. 60

TARREGA, F.

- RB 0136 - Capricho Árabe - serenata
RB 0137 - Recuerdos de la Alhambra
RB 0138 - Rosita - Polca

WEISS, S.L.

- RB 0139 - 4 Peças para Alaúde (Prelúdio, Minueto, Bourrée e Courante)

MÚSICAS PARA DOIS VIOLÕES

Carulli, F

- RB 0663 - 12 Romances - op. 333
MCM 0353 - Duos op. 34 nºs 1 e 2
MCM 0354 - Duos op. 34 nºs 3 e 4
MCM 0355 - Duos op. 34 nºs 5 e 6

ISBN 978-85-99477-44-1



9 788599 477441



Rettec, artes gráficas

Fone: (011) 2063-7000 - Fax (11) 2061-8709
E-mail: rettec@rettec.com.br